كلمة

« ١ »

ليس أن نكتب.
لكن أن نفتح الافق على الكتابة
أن نجعل هذا المشروع الثقافي مفسوحاً لمحتملات المستقبل ومرتبطاً بها.
أن نتهيأ لتأسيس هذا المشروع وبلورته في حرارة الوقت
أن يكتب المأخوذون بالمستقبل، أويستعدون للكتابة
فكل كتابةٍ لا تدعو الى كتابةٍ أخرى ولا تكتمل بها .. ستشكو من خللٍ ما
وربما كمن هذا الخلل في الشعور باكتفاءٍ ذاتي مكتنز بالقصور.
فالكتابة ليست مشروعاً منفصلا عن الحياة. والحياة لا تكتفي بذاتها الا في حالة واحدة: هي حالة الموت.
الشعور بالحياة المكتملة هو موتٌ منجزٌ.
الكتابة ليست كذلك
مثلما أنت لا تستطيع أن تقول هنا بداية الافق وهنا نهايته، كذلك الكتابة، انها حياة تبدأ فحسب، تبدأ دوماً

وعندما يتوقف هذا الكاتب أو ذاك، فان الكتابة لا تفعل ذلك. انها أفق الحياة.. حارة، متوثبة.. تبدأ دوماً.. تبدأ فقط.

هذا هو مشروعنا الذي نلمس دفء المستقبل في أحضانه.
واذا كان الممكن الآن ليس في حجم الطموح. فان هذا سبب يجعلنا نؤمن بأهمية هذا المشروع ونثق بجدواه، في سبيل طموح.. لايتسع له الممكن الآن

● فالذين احتفوا «بكلمات» ـ بشتى أساليبهم ـ عبروا عن قابلية هذا المشروع لانجاز خطوته الاولى: الحضور
● الذين احتفوا ساهموا في وضع «كلمات» في مواجهة مستقبلها بثقة تليق بهكذا مشروع، دون التنازل عن رؤياه: الحرية.

● والذين احتفوا أثبتوا ـ بتفاوت درجة ونوع احتفائهم ـ ان «كلمات» هي ابنة هذا الواقع ونقيضته في آن. وكلما استطاعت أن تثير شجن الحياة، كلما اتصلت بجوهرها: الحركة.

«٢»

ليس أن تكتب
لكن أن تحيا
والكاتب العربي، فيما هو يحيا، فانه يعيش اجتيازاً دائماً من جحيم الى مطهر الى جحيم ثانيةً، دون أن يكون هناك فردوس في الافق..

هذه هي اللحظة المستمرة
كأن الواقع جناز الحياة، وكل مايصدر عن الكاتب .. هو نزيف يؤجل الجناز.. يشهده، ويصرخ في البرية لاجل نفيه.

لذلك تأتي الكتابة مكتظة بما يشبه الوصايا الاخيرة، وبما يضاهي الرؤيا المغدورة أيضاً. ربما لان الذي تصرخ به الكتابة أقل سطوة من الواقع / الجناز، بل ربما بلا سطوة في معظم الاحيان.

فالذين يأخذون الحلم العربي الى الجناز.. يعرفون ذلك ويمعنون. ولا يرون في صريخ الكتابة سوى تراتيل معقودة برسم استكمال الطقوس.

وعوض أن يحيا في أمل الفردوس، يظل الكاتب متلبساً برؤياه تجربة البجعة التي ــ برغم عذاب الذبح ــ تطرح صوتها على العالم.. جميلاً، مرعباً حد الضراوة، دون أن تستسلم .. دون أن تموت

مَنْ يقوى على اجتياز هذه التجربة ؟!
عبورٌ دائمٌ من جحيم الى مطهر الى جحيمٍ ثانية دون الوصول الى فردوسٍ ما

هذا هو الكاتب العربي .. بجعة الوقت
لم يعد الكاتب يأمن لجهة ما، ولا تحصنه سوى كتابته. هذه الكلمات، التي هي أضعف الايمان، أقوى الاسلحة وأكثرها مضاءاً.

مرصودٌ هو من كل الجهات.
فاما أن يمدح قبيلة لتحميه من قبائل أخرى، أو أن يظل مهدوراً للجميع.. وليس في الجميع مايغري، فالجناز العربي موشوم بكل الاختتام.

أن تمدح الخازوق
أن تهجو الجثة
أن ترثي البجعة

فانك تصف مايستعصي على الوصف. وقدر الكاتب ــ في كل هذا ــ أن يتشبث بما ليس يأساً.

«٣»

ليس أن تكتب
لكن أن تنقذ الكتابة من عادتها
أن تعلّمها الخروج على مألوفها، وقول مالم تقله، لئلا تترك الواقع يكتب لك النص وأنت خارج اللغة، لئلا تسمح لعناصر الواقع أن تتناسخ في لغتك، وأنت هناك.. خارج الكتابة.

أن تكتب، يعني ان تنقض هيمنة حكمة الموتى على لحظتك الحية الحاضرة المتأججة. وأن تمارس حكمك وحكمتك على كتابة رؤياك.

فبين أن يغدر الواقع برؤياك وبين أن يفتك الماضي بلحظتك، علاقة الدم بالتميمة

وكلما خرجت عن الطوق وتغايرت مع الطريقة، كلما اتصلت باحتمال الكتابة الافق / الحياة
ليست الكتابة وصفاً للجناز
لكنها تصفية له
من هنا تأتي أهمية انقاذ الكتابة من عادة الجناز وتنظيره.
من هنا يصبح النص مملكة الكاتب، واللغة سلاحه الذي لايصدأ.
اللغة التي لاسطوة عليها سوى مخيلة الخلق وحرية الفعل المبدع

لسنا معنيين بالفراديس المطروحة أمام الكاتب .. مقابل مصادرة حرية مخيلته وابداعه.
لسنا مشغولين عن جوهر الحياة وخبيئة الرؤيا
لسنا كتبة المشروع العربي الى الجناز.
نحن بجعة الوقت
نباهي بوصف ما لايوصف

كلمات

فصل التيه

علي الشرقاوي

الوجه ليلٌ والمدى تفاحةٌ
حلمَت بفرحتها
فقامت مثل عرجون المرايا
ذكريات الماءِ
في الميناء
نافذة لها.
طـــــرقٌ:
مطهمةٌ بلحن الضوء
تنكشف الاغاني في بدايات المساء.
/ فاكهة اللازب تكسر فلقتها فيكون اليوم الثامن. أوراق تنمو والروح صدىً يتحرك بين أساطير الحرف وجذع المعنى. بركان يحضر عرساً لا تتيبس فرحته، والخمرة نار تتناسل فيها خمرة أشكال ليست للبيع. وليست للقاموس/ .
الوجه زاوية على رقص النهايات
انتهى حلمٌ، تكوّر في الرماد
وجاوز المعنى
تحاورَ
أو تشاورَ
انتهى وهمٌ
ليبدأ
غيمة الفصحى
كلام الابيض المنثال في قوس التوقع
ليس غير الفعل يملك.

/ روح البيت طفولته. يتذكرها حجراً حجراً حيث التكوين صريح كالزرقة في الاخضر والسقف غيوم تتأجج بين خيال الطفلة. بيتٌ ونوافذه لا تهدأ. جارته الريح ويفتح مائدة للحلم الاقصى. ومعا بالقرمز. ينتشران على أعذاق الطقس/ .

دُمنةٌ روحي
وهذا الهيلمان خرائط وخرائب
عينان غائمتان. غصنٌ خائف والتل يمطر بالضحايا
انه وقت تناسى الوقت
روحك جنة ملجومة بالدم
والايام واقفة على زبد النوايا
ان للماضي يدٌ. للنهر ضفته
وعيناك مناخ يابس
كالصوت
هل في الجذر متسع لمن يأتي ؟
وهل في الريح سقف للطفولة ؟
يابسٌ. جذعٌ وأغصان وللماضي أراجيح
وترتجفين في وجلٍ
وتنتظرين
يصفعك الهواء دماملا
وقبائلا
عيناك غائمتان
نافذتان تشتركان في حلم وتفترقان
في الميناء.

/ حملوا جذر البيت وساروا. ماء خطوتهم ولهم ما للضوء بحنجرة السجن وذاكرة المنفى ولهم في البعد حصاة. ميناء شاخ من التلويح وميناء سوف يشيخ وليس يراسلهم غير التابوت وعكاز المستقبل. أشلاء تمشي في الموج ولا تبلى/ .

مشكاةٌ وتأكل من زبالتها
ولا جهة. حدودٌ تنحني
جُملٌ تموت. مخيم في القيد يسأل
ــ ما الطريق الى الطريقة ؟
غامضٌ ماءُ الحقيقة
غامضٌ

ومطلسم كالوشم وجهك
أي رمز سار في مجراه ؟
هذا العشق يطحن من يكابده
لك في خمرة الخدين مضطرب اللغات
وريشة في النسر،
زلزلة ستأتي بالذي في أسفل الطبقات
هذا الافق يغوي من يحاربه.

/ مخلوعين من الرئة الغيمة. أعناق في البحر وأحداق في الصخرة. أقمشة وحروف ما دخلت وجع الحلم الاول. يمشون وهجتهم طين الضفة والنهر وتاريخ كان و يسأل كيف يكون/ .

تنادين المرايا
تشهقين وتكسرين الشكل
لاعطر يضيء
ولا يجيء من الرماد سوى دم يرثى دماً
شفتاك فوق الاخضر الشمسي تقتتلان
زاويتان تحت الملح
زاويتان بين الرمح
للماضي يد
وقبائل ترث القبائل
والنهار معلق في الليل

/ غيم يحمل جثته. يتحاور بالاوتاد فيجد له الوهم ونفط الصحراء يمشطه. لايعصمه جبل. لاعاصمة تقبله. صوت في البرية مندلق والاكتاف طيور ليس الى جهة تمشي. أسماء ليس لها/ .

قمصانك أرصدة
سماؤك ضيعت في الرمل خيمتها
عيونك غادرت ماء يفتش عن ضفاف الريح
كلمتك على الشفتين كوكبةٌ
وصاريتاك فوق التل تنكسران
أين الشرق ؟
للماضي يدٌ
عينان ضفدعتان شاهقتان
أين الافق ؟
ضاع اللفظ والمعنى
وساخ البرقُ

/ جذعا في التربة كانوا والغيم يدٌ وكتاب. لا سوس يتقدم. وسوسة لا تأتي. والأطفال يفزون من المهد الى الغصن الفاعل. جذع لايتهادن والمستنقع. عاصمة لا ترغمه والماء يحن من الطبقات السفلى ويجيء بسكرة العشق اليه/ .

هل سورٌ يناثرني وراء السور
هل سفري مغامرة
وكل حقائبي سفنٌ
وميناثي بلادٌ كوكبٌ ودفاتري تمشي على التنور
هل صرتُ الصدى
صرتُ النسور على المحيطات الشريدة
صورة مفطومة بالطرد.

/ أسماك التل تضج على الميناء. وحنجرة في الاسفلت وذاكرة في سوق الخردة. لاسقف أو نافذة والصبح جريح كالساحل في الجزر. ولا أحد يتساءل أين تقود الازرق بوصلة اليأس/ .

رسمك تائهٌ
كعبارةٍ كُسِرت ببسملة الجنازة
تائهٌ:
قلبي يرى زمناً هلامياً
يقيس كلامه بالريح
يعتمر المفازة داخلاً في الجرح
يقتسم الخريطة
لست للصحراء
عاصمة تهاجمني بحربتها
وعاصمة تواجهني بلعبتها
وعاصمة !!
ستعصمني من الثورة

/ أممٌ تتقابل كالجثة والاجداث. تمائمها شوك في العين. ومن فجوات الصمت يطل صدى غصن، تفاح يصرح (لا) فيهدهده نوم النفط. تحاوره جثث تتشاور والقتلى/ .

ليس من مطر سيكسر في جبيني
لست من وهم
فانت
عودة أخرى لتيه سيد
تفاحة مثقوبة

ماضٍ سيأتي
أو دم يبكي دماً
أو
ليس من عشب يحاور طينة
فالمرج زاويتان تنتشران
تنكسران في ضلع
دم يسبي دماً
أو
كان فوق التل مصلوبا يحوّل من يلامسه
حصاةً تنحني في ظل شهقتها
الوقت أمسكه فيهرب من يدي
أجثو. أحدثه. أناغيه. فيهرب من يدي الوقت
هذا الوقت يمسح من تجاعيدي
يغطيني ويشرب خمرة الميناء
تيهٌ سيدٌ
والموت زاويتان في لغةٍ
وهذا الوقت
زاويتان تحترقان
عاصمة المصارف راودت
كي تحبس الفوضى التي خرجت
عن الميناء °
تيهٌ سيدٌ
سأرى المداخن تحصد القتلى
تغطي حلمها بالمعدن الوحشي

/ جسدٌ يتصدّأ. عشبٌ يحتضن الخيمة والفصحى لا تعرفُ طينتها. حيث الكلمات المجرورة تقتلع الالسن والجمل المغلولة أصفاد وسلاسلها. في البحر ترافق من خرجوا من قتل التل الى القتل السهل/

جامدة يدي
سيغادر الاقصى ورغبته المريرة
يهتدي في التيه
ان اللون تاريخٌ
وماء القرمز المفطوم لا ينسى
ستمشي جثة في الماء
تجثو حنة في شهقة القدمين

لو قلت الذي في القلب مالَ الكونُ
لو قلت العواصم خندقٌ
لو في يدي لغة الفضيحة
لم يعد للعين متسع لتنظر
لعنة مفتاحة تدعى طريق التيه
لجلجت النوايا
سيدٌ في التيه
والطرق القديمة تنتهي في صخرة الميناء

/ لا وعل للترويض. سيخرج من أعناق وصايات القحط ولا يتناسل الا في نهر الزعتر. عيناه شراهة بذر في التكوين. صريح. وبداهة صبح يملك. يمشي. ترصده أدوات الشرط النفي النصب/ .

اني أرى وتداً يقول وينتهي
رملاً يميل وينتهي
زبداً على كتف المحيط محاصراً
بالوقت أو بالصمت
هل كنا نرى في كل عاصمة تنادينا
لتشرب كأسنا وتسد عورتها
سرابا صاعداً في التيه
أم كنا نوارى يأسنا بالموج ؟
ميناء ولا يسع الرحيل
يهادن الاسرى
دمي في هجرة أخرى
وبيت واسع كالحلم يحملني بحضن الريح

/ في المتوسط أرض تطلع. مغسول فيها الازرق بالاطفال عريشتها الغيم، مطهمة بغرور الفلك الطائف بالطوفان. لها العرس وجلوتها الايام، تميل كغصن فاجأه الدافق. أرض من لغة تمشي قبل الالف الممدودة. لا تتوقف عند الياء. ستدعو قرمز هذا الكون يراقصها/ .

ياتفاحة الفصحى
خذي أنهار أحلامي وغطي فسحة الميناء
هاتي للذي يمضي على الايام
ياتفاحة الفصحى
ضفاف الوقت.

ديسمبر ١٩٨٣

فاتحة القصائد

عبد الكريم المودة

في الشارع الشرقي. كنا ننهب الخطوات نحو مقاعد الخلفاء.
كنا ننهب الخطوات نحو الفندق الشرقي في طرف المدينة*
نجلس في السرادق
نشرب قهوة الاحزان
يأخذنا الحديث الغض
للصبوات غايتها الجميلة
نشرب ماء رغبتنا الطرية، والحياة غزيرة، نبتلّ
كنا كلما يبتل عصفور، فيهبط، سقف سارية
نصادف حيلة الكلمات، نلمس حافة الكلمات
نلمس بعض أحرفها،
فذلك وجهنا السرّي
كان الفندق الشرقي مبتهجاً،
وكان الحزن
كان الفندق الشرقي منفرداً تحيط به الفراسخ والمنائر،
والصفيـــح ...
أهذا الوقت مبتدأ....؟
وهذا الصمت في عينيك فاتحة العذاب
لولا الحزن ماكنا على وعدٍ
نفتق قسوة الصحراء
نعشق نخل «دارين»
تمر منازل الفقراء في باب المدينة مسرح الاطفال
في قاع المدينة .. هل رأيت ...؟

كما ترين .. الوقت فاتحـــة
وكان صباحنا عشقا وأسئلة
نهاجر في غضون الليل، نحو الغرفة ــ المنفىٰ
نبارك خطوة الآتين، كالاشجار، كالانهار
مثل عقارب الصحراء، لاماء ولا زاد
يضيء رماد وحشتهم
سوى الطرقات نكسر صمتها الابدي
سوى التاريخ يشهد موت سيدة
سوانا حين نشرب نخب أعينهم
و ينهل ماء «تمرتهم» على عطش
(هنالك ترقص الصحراء عارية،
وتورق في عيون الخيل آمال مسرّجة
وحين تقلها الهضبات من نجد
وتمنحها الجبال السمر لهفتها
تضج الارض بالاسرار
تودع في عذوق النخل سر الصرخة الاولى
تمر بنا الخيول الحمر مسرعة، وقد وردت
على ماء ببادية الحجاز
فهفت الاوراق للفرح ــ
الرسول
هذا النخل من ««جيزان»
من «نجران»
من بوابة «الاحساء»
من نبع بأطراف «القصيم» جرى
فكان الشعر...
كان الموت يمعن في تودده)

وصرنا ننهب الخطوات نحو الفندق الشرقي
نذكر كيف مات الموت، جاع الجوع
صار الرعب أغنية على الطرقات
صار الرعب أغنية ــ
تفجر شهوة الكلمات
هذا الوقت فاتحة كما تدرين
هذا الصمت في عينيك، نبع قصائدي الضمأى

تقولين المدى رحب،
وشارعنا الذي هدموه لن ينسى طفولته
تقولين المدى بيت، ومدرسة
وحين تغادرين البيت، تأخذك المواعيد
كأن مداخل الطرقات لم تأبه لمشيتنا، وشكل لباسنا
المرتاب، رجفة صوتنا الشجري يطلع من غبار الرمل
ننظر في وجوه الناس عند تجمع العربات، في الشارات
يقتلهم لهاث الشمس ...
يفجأهم نداء البائع الجوال محتضناً جرائده
تباغتهم عناوين مهذبة، فتمنحهم سكون الأرنب
القــروي
تزرع في مفاصلهم ثمار شجيرة الصبّار
واليرقــات
تلك نهاية الأوقات، فاتحة القصائد في شغاف القلب
أنت قصيدتي الاولىٰ
سيكتبها الصغار على دفاترهم
ستحملها حقائبهم، كوقع الموكب التتري
أنت قصيدتي الاولى.
سأكتب فيك ما أهواه، من وطني
ومن عينيك
أسبح في غديرهما
أكون سؤال صعلوك، تبعثر في فجاج الأرض
أوقد نار شهوته، على الفلوات
أنت قصيدة الأوقات
حين ترين أسئلتي تخف اليك
تسأل عن بذور العشق، واللعنات
كوني أرحم اللعنات،
في وجهي
أو انبثقي —
انبثاق شرارة المنفىٰ..

١٩٨٢ — الرياض

لم نكن في مكان

خديجة العمري

باسم الاساطير التي يبست على غار الغباءِ
وباسم من ربّوا النقائص هيبة
تمتص أفئدة النساء وتكتفي
أو تختفي،
في الليل في ثوب اعتذارات ضريرةْ
ان داهم الجوع الدماء

سألت خطاي عن السماء
والحلم اذ يمتد من قدمي الى رأسي
ويسرق من تجاويف المدى المخنوق بينهما
العناوين الكبيرة
باركتُ هذا الشك اذ صلىٰ على خوفي
دمي يزهو على كتفي
دمٌ أرخىٰ مفاتيحي الصغيرةْ

فمضيت
قلت قصيدتي المعراج نحو ضيائه
والقلب قافيتي الاخيرة

كان المساء هو المساء
الواقفون ببابه قالوا
أصابعنا الطريقُ
فالشعر مئذنة يكفّرها دراويش العشيرةْ

والقلب قافية ..
كفىٰ ..
يالعنة الآتين من ارث النفايات التى
تنشق عن دمنا
وتفتعل الرثاء°
نُقضَ الخليط بداخلي
فوجدته : ناراً توآخي نهرَ ماء°
وأنا أريد الجمر لا الماء الذي يغتال ذا
اللهب المعلل بانتظاري
سأحل نافذة الحياة أشد حلمي من مكاني
وأصيح من ماءٍ لماء،
ألمّ من عريي اعتذاري

خدرت قوارير الزمان فرُجّها
واقلبْ تفاصيل الماء وصبها
شيئاً فشيئاً في مداري

لأصيح ياوجه السماء
رداؤك الابوي يخنقني، ويبكي في احتضاري
ووثيقة الميلاد تخشى
من سقوط الصرخة الاولى
على زمن الصحاري ـــ

كنا أصطفينا الصمت مقهى
قد ألفناهُ
فضاق الصمت بالضيف الثقيل°
النائمون على الخبايا يطلبون المستحيل
والبدء يرضى بالقليل فهاته
خيطاً يلف العمر بالموت الجميل
وهاته
تعبت خُطانا من حواشي الليل والوطن البخيل°

قلت اتقاد الحلم في النخل الجديد
الرمل لايمتص ما يمتص من زمن بعيد
فعرفت ان الرمل تاريخ يؤرجحنا

فنلهو ثم يعدو
كي يرتب ما اطمأن له من الاشياء والاسماء
من سفر الخليقة

في غفلة منه انكفأنا مرة في عتمة اللهو
استرقنا لحظة من وجبة الآتين
كان السريلوي صحوه الموقوت
أودعنا قليلاً من ملوحته وقال :

للشمس دائرة متوجة على صدر الحقيقة
ولها بصدر الناقمين على تمنعها اشتهاء عاجزٌ
تعبوا، أباحوا وجهها ثأراً
لمن أخلو بامضاء طريقه
لكنما تقتص إن عادت لدورتها
وثورتها العتيقه
قد تنتخي بالمتعبين
وتنطفي
ياضيعة السر العظيم
ستنطفي
ان صادفت جدران من وثبوا على كفين
من سيف ودين
ونظل نحن فواصلاً
أسنت بماء السر أو
قصرت عن الموقف النهائي المبين.

نرمي لطير السعد حباً من مسافاتٍ
تضيّعه .. نضيع
بحثاً عن الشرف الرفيع كأننا
سجدات سهوٍ ذَيلت ركعات ذا الوقت المكبل بالخطايا
هل نرتجي أجراً على أجرٍ
تناولناه من كفٍ مسوّمةٍ برائحة البغايا ؟!

هتك السؤال المرّ خيبتنا ..
قال
اختلفتم والسنين على الحساب

على مصادرة الصدى
سالت على قدميه غفوتنا فامطرنا
برعبٍ ننزوي من لفحةٍ
إن ننزوي في جيب حافظة التقاليد الفسيحةِ
لم نجد فيها المكانْ
أونحتمى بتمائم الحظ المبارك
لا أمان

صرنا نرى مالم نرَ
ولعلنا كنا نرى العاديّ أقصى مايُرى
صرنا نرى مالا يُرى
عشباً صباحياً تخلّي عن ضفائره الندىٰ
ودوائر الشهوات أتخمها التحشم بالصبايا
المفرغات من الصبا
أوجاعنا احتشدت بأعضاء المدىٰ
قاماتنا اهتزت
فجاوبها الردى :
ثدي السذاجة مخصبٌ جداً
ولكن لا تضمدنا الرضاعة

هذا رذاذ الحلم ؟
لا
بعض انسجام الطين والفجر المهيأ في
مزاريب الالم
حلمٌ ولكن ان يكن
رطب رذاذ الحلم يا وجه الندم
حلم ولكن إن يكن
سأسير حافية على جسد الظهيرة
وأشيل من حضن الطفولة زهرة
وأمر في فرح على جدب العشيرة
صدق انتظار الارض للمخبوء في السحب الصغيرة
هزمت سيوف الارث من نفح الطفولة
هذا صباح الخير
أو هذا صباح الحلم
هذي زهرتي الاولى وقافيتي الاخيرة.

تبوك ــ المملكة العربية السعودية

مختارات

الذي لا يُعوّل عليه

محي الدين ابن عربي

○ كل فن لا يفيد علماً لا يُعوَّل عليه

○

○ التجلي المتكرر في الصورة الواحدة لا يعول عليه

○

○ جميع مايرد عليك وأنت تجهل أصله لا تعول عليه

○

○ كل حال يدوم زمانين لا يعول عليه

○

○ كل حضور لا يتعين لك في كل شيء لا يعول عليه

○

○ كل تمكين لا يكون في تلوين لا يعول عليه

○

○ كل كلام لا يؤثر في قلب السامع مراد المسمع فهو قول لا كلام.

- كل سكر لا يكون عن شرب لا يعول عليه
-
- كل بقاء يكون بعده فناء لا يعول عليه
-
- كل فناء لا يعطي بقاء لا يعول عليه
-
- كل نفس لا تنشأ منه صورة تشاهدها لا يعول عليه
-
- كل عبودية لا يتعين سيدها لا يعول عليها
-
- كل بلاء لا يكون ابتلاء لا يعول عليه
-
- كل معرفة لا تتنوع لا يعول عليها
-
- كل صدق يُسأل عنه لا يعول عليه
-
- كل شوق يسكن باللقاء لا يعول عليه
-
- كل محادثة لا يكون العبد فيها لا يعول عليها
-

○ المعرفة اذا لم تتنوع مع الانفاس لا يعول عليها

○

○ كل مشهد لا يريك الكثرة في العين الواحدة لا تعول عليه

○

○ كل امتزاج لايعطيك أمراً لم يكن عندك من قبل وجوده لا يعول عليه

○

○ الحكمة اذا لم تكن حاكمة لا يعول عليها

○

○ الأدب اذا لم يجمع بين العلم والعمل لا يعول عليه

○

○ السماع اذا لم يوجد في الايقاع وفي غير الايقاع لا يعول عليه

○

○ المكان اذا لم يكن مكانة لا يعول عليه

○

● ٥٦٠ ــ ٦٣٨ هـ
١١٦٥ ــ ١٢٤٠ م

يموت قليلاً و يصغي

أحمد راشد ثاني

شجرٌ آخرٌ
كنتم تظنون إني حجرْ

قرأتُ لكم
ماالنجوم التى بين قلبي
وبين الجبال التى كشفتني

وأسديتُ قهري لكم
تمنيتُ،
ان الكلاب التي سكنت حيكم•
ليكاد النباح يضيق بها
فاقتلوها
ان النخيل التى سكنت قلبكم•
ليكاد الفراق يموت بها
فارحموني

فاني أَخذت من الراحلين الى قرية في الجبال
البعيدة اشكالهم والعناد الذي كحّلوا
بأباريقه شوقهم
وذبت بكل البنادير
ذبت بكل المزامير
يوم تُدس بقلبي مع الغِبش المستوي نخلة رجّها
موعد للتشهي بطين عُمان

فان «البيادير» لما اتاهم وعيدٌ من النفط اسكنتهمْ
جانبي
وخلعت لهم غفلتي
ثم اجلستهم في تعاويذ أُمي

وعلمتكم :
قد تطاول هذا الجدارُ
تطاولَ
حتى السماء التى احتضنته
بغفوتها
آهِ ملّ الصدىٰ
للصراخ الذي اعتنقته القبائلُ
من صخرةٍ تتدحرج
والشوق ساكنْ
وملّ النوىٰ
موعداً يتردد مابين آهين
آهٍ
لقد قلتُ للماء
مامن جروحٍ لنا في السماء
وما من وصاياً
ولكن سيدة للينابيع
قد اغلق الباب خلف عواصفها

وقلتُ لكم
لستُ في قامة الانبياء
ولي قامة كبرت لترى رأسها
وما حلمت بي صبايا القرى
ولما وُلدت
اشتهىٰ ثعلبٌ في الجحور ثلا ثاً وستين تيساً
ومات على شهوة الديك. يا ..
يا وحيداً
انا يا وحيدٌ
نزلتُ الى البحر
غصت
الى أن نأتْ في عظامي الاناشيد

قالوا لامي ادفنيه
فان الذي خرجت رجله قبل طلعته
فاسقٌ
جاءكم فاسق
فادفنوه
ادفنوه

ومازال دفنٌ يطاردني في الشوارع
تحيا قرانا التي أنجبتها نوايا المدن
أتوا بي اصلي
دخلت المساجد في قرية
والقرى في البعيد البعيد
دخلت
وكان الامام ينوحْ :
«أعوذُ بمن قلبه ساكنٌ
ربنا لا تؤاخذنا
ان نصلي وذنب يجاورنا
ربنا كن لنا، لا تكنْ..»

دخلتُ
حفظت الخرائط
أفسحت فيّ سماءً من الكلماتْ
سلاماً لصبري
الذي كلما زُج في مقتلٍ انقذته حقيقته
ثم صرت كما شاء ربي
خيوطاً تعلق فيها السنانير
من ساحل الحزن
حتى حدود النساء

قضيت أداوي المساء الذي نقّرت فيه غربانكم
عين طفلي
رحيلاً قواربه وأمانيه
تلك الجروح التي تركتها قوافلكم يوم جاءت لمائي
وكنت أنا وحبيبي
نرى للينابيع أغنية

حين نخشى مصابيح آبارنا
خبأتنا نهود من الطين لما وردنا

وما عرفوا في القرى
انني لست وحدى الذي وقف القلب في وجهه يتسولُ
لست الوحيد الذي عينه خبأتها الموانىء

علّمتَني أيها البحر موجاً قديماً
ألا ان كل يتامى البحار بهذي البوادي تجمعهم
ــ حين ينتشرون ــ الحروف التى كتبت دمهم في
إرتجاف المواويل
آهٍ لهذا الذي قد تعلمت منكَ

رأيت النساء اللواتي اشترينَ المهابيش من قامة اللوز
رأيت رؤوس الجبال الموشاة بالشعر
وابنة ظاهر قد سهرت ليلة الفوح تكتب أغنية
للشواهد عن جنة احرقت
تهت
وكدت أنام على ليلةٍ أحرقت موعدي
لم أنم
مت قليلاً على جمر ذاكرتي فرأيت البحار
وبحّارة يهجسون
رأيت جبالاً
وأوردة تلتقي بالينابيع
تاريخها هز فيّ القبائل
هز المرايا

ولكنني مارأيت أحد
غير ذاك الهلال الذي زينت بقصائده صورتي
فاكتشفت السماء
وأصغيت للماء من جدولٍ شارد كالمسافاتِ
أصغيتُ
أصغيتْ •

خورفكان / يوليو ٨٣

ــ البيادير: الفلاحين
ــ ابن ظاهر: شاعر شعبي من الامارات العربية. قتل ابنته لقولها الشعر.

ماءٌ يزخرف الجبل

خالد بدر عبيد

□ الى س. الحاتمي
لكم تكبر في الغياب

من طين الفضيحة يشهق التاريخُ
ينفض راحتيه
معلقاً قوساً من الغزوات
من غزواتنا الاولى
الاخيرة
من مدىً
شق الفضاء وراود الشهوات
عن صدرٍ عوت فيه الرياحُ
من الخرائطِ تشتهى ان تستبيح بها الخطى!
ها انه التاريخ ينفضنا رماداً
أو خطايا
انه القلب المسيّج باحتمال الشعر
والشهداء
مملكة التناقض والتشابه،
مارقٌ لايستريح من الخطيئة
كيف مرّ
ولم يجمّع ما رَمته الريح في الطرقات
من ورق المصارف
صاعدٌ يرنو الى الجبل المزخرف بالجداول؟
كان ينأىٰ

* * *

هدهدي وطناً على كتفيه
ياامرأة الحقول
ودثّري بالعشب حافيتيه
يمشي نحو تيه
تائهٌ في لهفةٍ
تزهو على بعدٍ سماآنٍ
أدخلي في طينة الوطن الموشّى بالضحايا

جاء يتلو الريح في الطرقات
مرتداً على لغة تهادنه
وتكتبه وصايا
ناقضيه
يبادل الاسرى بمقتبل العيون
شــرارة
شهباً شظايا.

*   *   *

[عندما مرقت على الروح العواصم
للم الميناء أشرعة
فخب الموج في الصحراء
وانبجس الفراش
وضرجت بالدم مئذنة ..
ترى من يخطف الاشجار من
مدن الحرائق
أيها الماشون
هذا الليل مختلفٌ
وهذا الموت محتدمٌ على
باب المدائن]

=   =

هدهدي زمناً على عينيه
يا الاشراقة الحبلى على الجبل المزخرف
بالمقاصل*

ها ينام على صخور الليل
صقرٌ
طاردته الساحراتُ
حمامةٌ تركت هديل العمر
من المنفى
وجاءت للصهيل وللسواحل•

* * *

كاهنٌ يسهر في ضوء التعاويذ
نساءٌ يبتكرن الحزن
يفتحن السماء
لكي يهجَّ الماء من وادٍ لوادي
بغتةً تدنو السماء من البلاد
وجثةٌ تعلو
عويلاً وانفجار•

* * *

غامضٌ من شدة الصحو
وحيدٌ في احتمال النار والقمر البعيد
وساجد
يحنو على غيم الجبال
وصوته هلّ النخيل بموعد الاخصاب
هيا
زخرفي شجراً على تعب المدى
يتراقص السدر المشاع
على يديه
البرتقال
الليل والليمون
والقلب الذي حنّته جدته
بملح البحر
والتعويذة الكبرى أمام الفجر
هذا عوسج الجبل المكلل بالقلاع
طعامه

حين كتبت الدراسة لم يكن قد أتيح لي الاطلاعُ على فقرة ذات أهمية كبيرة في مقالة لامبرتو إكو (Umberto Eco) يصف فيها حركة الادب الحديث كله بطريقة مشابهة قائلاً :

ان أبحاثي الاقرب عهداً في الشعريات المعاصرة تمثل في الواقع محاولة لتأسيس أنموذجات للشعريات سيكون بوسعها أن تظهر أن تحولاً عميقاً يحدث الآن في تصوراتنا للفن. فمن [جيمس] جويس الى الموسيقى السلسلية، ومن الرسم اللاتمثيلي الى أفلام انطونيوني، يصبح العمل الفني الآن أكثر فأكثر **أوبرا أبرتا**، عملا مفتوحاً، التباساً بميل، بدلاً من تقديم عالم من القيم منظَّم ومتناسق متماسك، الى الايحاء، بـ «مدى متعدد» من المعاني، بـ «حقل» من الامكانيات، وبهذه الخصيصة يتطلب أكثر فأكثر تدخلاً أكثر نشاطاً، واختياراً يمارسه القارىء أو المعاين.»

وإذا كان للتشابه العميق بين ما أقترحه في دراستي للشعر العربي الحديث، وما يقترحه **إكو** في دراسته للادب العالمي، بل للفنون المتعددة في العالم، من دلالة، فان دلالته الاولى هي أنه يمنح سنداً لكلا الرأيين المطروحين؛ بيدأن الدلالة الاعمق هي دخول الشعر العربي الحديث في تيار عالمي، وانتماؤه الى حركة الحداثة المعاصرة في أعمق تجلياتها وأسسها الجوهرية. لا شك أن شعراء مثل أدونيس بشكل خاص، ونقاداً مثل خالدة سعيد، ودراسات كالتي قدمها هذا الكاتب للشعر العربي القديم، وبشكل خاص لابي تمام وشعراء التصوف، كانت قد هَجَسَتْ بمثل هذه الحركة الجوهرية من التطور الثقافي. بيد أن بلورتها، في منظور نقدي منظم، وضمن عملية تحليلية متنامية، ما تزال تنتظر أن تكمل. ولذلك، فان غرض الدراسة الحاضرة هو محاولة تأسيس مثل هذا المنظور وتجسيد مثل هذه العملية المتنامية في بعض من محاورها الاساسية، دون تقصٍ أو تحليل تفصيلي شمولي.

(٢) تمثل ثنائية **الواحد/ المتعدِّد** احدى الثنائيات الجوهرية التي يتيح لنا تحليلها، كما اقترحت في دراسة سابقة، فهمَ البنى العميقة في الثقافة الى درجة تفوق ما تتيحه معظم السبل التحليلية الأخرى. ويبدو لي أن العلاقة بين طرفي هذه الثنائية في الثقافة العربية عبر تاريخها الطويل **تميل** الى أن تكون علاقة نفي سلبي: علاقة قطبين لايمكن أن يقوم بينهما من توسط، بل يميل أحدهما (وهو الاول في الغالب) الى نفي الآخر نفياً قاطعاً. كما يبدو لي ايضاً أن في الثقافة **انخطافاً** طاغياً بالوحدانية يتمثل في المنابع الدينية للثقافة بالدرجة الاولى، ثم يتجلى في جميع الفاعليات الابداعية والانتاجية العادية فيها. وبين تجلياته الأسمى مفهوم **وحدانية المعنى** في الدراسات العربية اللغوية والنقدية؛ لقد جهد النقد العربي باستمرار الى تأسيس **المعنى الواحد** للنص الأدبي، أو اللغوي برغم المفارقة الأساسية المتمثلة في قبول مفهوم التعدد في معنى المفردة اللغوية، الذى يبلغ أحياناً درجة التضاد، كما في الأضداد في اللغة ـــ وكان هم المعلق اللغوي، أو الناقد الأدبي، باستمرار هو الوصول الى قلب النص، أو العبارة، أو الصورة، أو الكتابة الخ... الذي يمثل نواة صلبة محددة، متشكلة تشكلا نهائياً يمكن نقله وتمثيله بعبارة مغايرة. من هنا طغت على الدراسة الأدبية مصطلحات تجسد أكمل تجسيد هذا الانخطاف بالمعنى الواحد، بين أبرزها مفهوم **الغرض**، أو **القصد**، أو **مايعنيه الشاعر** أو «**والمعنى** في قلب الشاعر». إن مصطلح «**الغرض**»

يكشف جوهرياً عن طغيان تصور للنص الأدبي باعتباره يهدف الى نقل شيء متشكل ثابت محدد وينجح في نقله الى المتلقي، وباعتبار دور المتلقي هو تلقّف هذا الغرض بصورته الجاهزة. ولقد تجلّى هذا التصور في أحكام نقدية بارزة تتحدث، بعبارة الجاحظ، عن «وصول المعنى الى القلب فور وصول اللفظ الى السمع» أو عن «نجاح» التعبير اللغوي في «نقل» المعنى دون عوائق. ورغم الجهود الرائعة التي قام بها عبدالقاهر الجرجاني لنسف هذا التصور وتطوير مفهوم للغموض يسمح بتعدد المعنى، فانه في النهاية يكشف عن تمسك مشابه بالمعنى الواحد لأنه يجعل الغموض عملية تعدد ذات وظيفة نفسية: فاذا بدا أن ثمة معنى «ثانياً» للنص أولا، ثم استطعنا بعد التحليل والتنقيب الوصول الى المعنى «الحقيقي»، فان اللذة في الاكتشاف تكون اكبر بكلمات أخرى: ثمة معنى **واحد حقيقي**، بيد أنه، أحياناً، ينكشف بطريقة احتمالية تثير درجة أعمق من اللذة حين يتجلى، في نهاية عملية البحث، بعد عملية التباس بين هذا المعنى الحقيقي الواحد ومعنى اخر يبدو للوهلة الاولى ممكناً، ثم ينفيه «التفسير السليم».

(٣) ما أحاول أن أبرزه في الدراسة الحاضرة هو أن الحركة الجوهرية للشعر الحديث هي حركة من البساطة الى التشابك، ومن المحدودية الى اللامحدودية ومن الوحدانية الى التعدد **وبمعنى أصيل:** أي أن هذا الشعر يتجه الى آماد يصبح فيها التعدد لا إثارة لامكانية أخرى تثير اللذة اذ ينكشف أنها ليست المعنى **المقصود** أو «الحقيقي»، بل تعدداً بنيوياً. بمعنى أن هذا الشعر يقوم جوهرياً على مفهوم للتعددية والتشابك واللامحدودية يؤدي الى وجود احتمالات متعددة للنص الادبي، على مستوياته الدلالية والتجريبية. وأن هذه الاحتمالات تمثل شبكة من المستويات والعلاقات التي تشكل في تفاعلها الكلي بنية النص، وأن إخفاء أي منها أو إلغاءه هو افقار للنص بل تدميرٌ لغنى بنيته الدلالية والسيميائية والرمزية.

(٤) تتمثل الحركة التي أحاول تجسيدها على أصعدة العمل الادبي المختلفة، بدءاً من طبيعة المفردة اللغوية فيه، ومروراً بالبنية الايقاعية، الى بنيته الدلالية ثم رؤياه الشعرية.
ومن الجلي أنني لن أستطيع في مجال كهذا أن أتقصى هذه الحركة في تجلياتها المختلفة بتحليل دقيق، لذلك سأكتفي بمناقشة بعضها مناقشة مبدئية.

ولعل أبرز ماتتجسد فيه هذه الحركة هو الانتقال باللغة من كونها شيئاً محدداً ثابتاً الى كونها سلسلة من الامكانيات والخروج بالمفردة اللغوية من كونها علامة ثابتة الدلالة، قاموسيتها، الى كونها طاقة ايحائية وبؤرة دلالية تشع في جسد النص الادبي بامكانيات متعددة مثرية إياه بهذه التعددية، وخالقة حول نفسها شبكة من الترابطات والدلالات التي لا يمكن أن تقلّص الى الدلالة القاموسية الواحدة.
ان تناول أدونيس، مثلا، للفظة «الجرح» واستخدامها في عدد كبير من قصائده يحيل هذه اللفظة الى متخلل جذري في عمله يضيء بأبعاد رمزية غنية؛ وفي القصيدة التالية يتحقق ماأصفه بشكل جليّ:

الجـــرح

«الورق النائم تحتَ الريخ
سفينة للجرحْ
والزمن الهالك مجد الجرحْ
والشجر الطالع في أهدابنا
بحيرة للجرحْ
والجرح في الجسوزْ
حين يطول القبزْ
حين يطول الصبرْ
بين حوافي حبّنا وموتنا، والجرحْ
إيماءةٌ، والجرح في العبوزْ»

للغة المخنوقة الاجراسْ
أمنح صوت الجرحْ
للحجر المقبل من بعيدْ
للعالم اليابس للبياسْ
للزمن المحمول في نقالة الجليدْ
أشعل نار الجرحْ؛
وحينما يحترق التاريخ في ثيابي
وتنبت الأظافر الزرقاء في كتابي
وحينما أصيح بالنهار —
من أنتَ، من يرميك في دفاتري،
في أرضيَ البتولْ؟
ألمح في دفاتري في أرضيَ البتول
عينين من غبار
أسمع من يقولْ :
«أنا هو الجرح الذي يصيرْ
يكبر في تاريخك الصغيرْ.»

(٥) تتمثل حركة الانتقال من الواحد الى المتعدد، في صورة عميقة الغنى، في طبيعة الصورة في الشعر الحديث. لقد كانت الصورة في الشعر القديم، ولدى شعراء المدرسة النيو — كلاسيكية، تهدف الى إبراز معنى، أو إضاءة موجود حسي (أو مجرد — وذلك نادر) في جزئية منه، عن طريق ربطه بموجود آخر. وكان ثمة امكانية دائماً لتحديد العلاقة التي تقوم بين الموجودين والتي تسمح

بـر بـطـهما: هكذا يكون ليل امرىء القيس كموج البحر، أو يكون شعر حبيته كعنقود معثكل. ولم يخرج عـن هـذا الـنـمـط مـن الـتصور الا عدد قليل من الشعراء بينهم أبوتمام و بعض شعراء الصوفية والرومانسية (جبران وآخرون).

أما الشعر الحديث فقد أصبحت الصورة فيه طاقة احتمالية لا تسمي الشيء بل تحيطه بعالم غني من الايحاءات وتجعله مصدراً لشبكة من هذه الايحاءات. وأصبحت الصورة خلقاً لحالة شعور ية أو جمالية، بدلاً من كونها تسمية تحديدية لعلاقة مشابهة بارزة. و بهذه الطبيعة، تغدو الصورة عصيةً على التحليل ضمن معطيات البلاغة التقليدية وتستدعي كتابة شعر يات جديدة (Poetics) لوصفها. وقد حاولت مثل هذا الوصف في **جدلية الخفاء والتجلي** وفي دراسة جديدة للشعر ية ظهرت حديثاً، ضمن تصور جديد أسميته مفهوم «الفجوة : مسافة التوتر».

فصورة خليل حاوي :

«تخضرُ فيه لحيةٌ، فخذٌ، وأمعاء تطول» تجرد الخضرة من دلالتها العادية، لتوحدها بدلالة الخصب ثم تر بط بين الخصب والطول، قبل أن تكتمل. أما صورة أدونيس لعائلته المتكونة من ورق الاشجار فانها تمنح من تراث اجتماعي عر يق تشكل العائلة فيه بنية من الدلالات ثر ية، لكن هذه الصورة الآن تعرّي العائلة المنسو بة الى أوراق الاشجار من دلالا تها وتمنحها دلالة جديدة: الالتفاف والألفة والحميمية.

(٦)

التعدد في الذات : الأنا/ الآخر، تجليات الأنا

ثـمـة صعيد آخر أعمق تتجلى فيه الحركة التي أحاول وصفها، هو صعيد الآخر أو الشخصية الاسطور ية.

في بداية استخدام الاسطورة كانت الاسطورة تستخدم في بعْدها المعجمي: بدلالة واحدة ثابتة أما الآن فانها تستخدم في بعد إشاري معقد. الشخصية التي يمثلها مهيار ثم شعر البياتي نموذج لذلك مقابل أسطورة السياب.

بين أول تجسدات الحركة من الوحدانية الى التعدد التحولُ الجوهري في لغة القصيدة على مستوى الذات المعاينة، الذات الممارسة للفعل، أو «الأنا» الشعر ية.

لقد كانت «الأنا» عبر تار يخ الشعر العر بي، ودونما استثناء أعرفه، هي الضمير الشخصي، أي الذات الفعلية للشاعر المتكلم المفرد: بكلمات أخرى كانت الأنا معادلاً ر ياضياً فعلياً للناطق، من أمرىء القيس في: «فقلت له لما تمطى بصلبه» الى المتنبي في «أنا الذي نظر الأعمى الى أدبي» ثمة خيط ينتظم الأنا الشعر ية هو كونها امرأ القيس والمتنبي: في وجودهما التاريخي الشخصي.

ومن أحمد شوقي في :

يـا أبـنـة الـيـم مـاأبـوك بـخـيـل ... مـالـه مـولـعـاً بمـنـع وحـبـسِ
نـفـسي مـرجـل وقـلـبـي شـراع ... بـهـمـا في الـدمـوع سـيـري وأرسي

الى جبران خليل جبران في :

(أعطني الناي وغنّي)

يطغي هذا الخيط المنتظم. وفي بدايات الشعر الحديث، تظل «الأنا» الشعرية هي الأنا التاريخية الشخصية. إن «أنا» الملائكة والسياب في **(قرارة الموجة وأزهار ذابلة)** على التوالي هي الملائكة والسياب؛ وأنا البياتي في (أباريق مهشمة) هي عبدالوهاب البياتي، وأنا أدونيس في (قصائد أولى) هي علي أحمد سعيد (أدونيس).

بيد أن «الانا» تخضع في حركة الشعر الحديث المتطورة لتحول جوهري يخرج بها عن الانا التاريخية الشخصية ليمنحها طبيعة أكثر تشابكاً وتعقيداً وتعدداً و يوحّدها بـ «أنا» عليا جماعية أو يخرج بها عن الانا الذاتية نهائياً ليحيلها الى «أنا» لامحدودة على الاطلاق؛ وهذا التحول، تاريخياً، في مرحلة تغير في لهجة القصيدة، من **الأنا** الى **الهو**، وجدير بالذكر أن **الهو** تاريخياً كانت أيضاً ذاتاً تاريخية محددة. أما **هو** خليل حاوي في نهر الرماد مثلا، فانها ليست ذاتاً تاريخية محددة، وإنما هي تحوّل للأنا من جهة وتقمص لكل الشخصيات المبحِرة المكتشفة، لكل الذوات الأسطورية المغامرة من سندباد الى ماركوبولو من جهة أخرى:

«بعد أن عانى دوار البحر والضوء المداجي عبر عتمات الطريقْ
ومدى المجهول ينشق عن المجهول عن موت محيقْ
بعد أن راوده الريح رماه الريحُ للشرق العريقْ

ولعل أبرز ما يمثل هذا التحول في طبيعة «الأنا» اللهجة التي يتجسد من خلالها **مهيار الدمشقي**، شخصية أدونيس الساحرة. ذلك أن عدداً من القصائد يكتب بلهجة **الهو** وعدداً بلهجة **الأنا**، وفي كلتا الحالتين لاتمثل الأنا/الهو ذاتاً تاريخية شخصية بل هذا الشيء المتشابك المتعدد والمعقد.

«وجه مهيار نارْ
تحرق أرض النجُوم الاليفة»
«مهيار صوت خانه عاشقوه
مهيار أجراس بلا رنين ....»

«افتح باباً على الأرض، أشعل نار الحضورْ
في الغيوم التي تتعاكس أوتتوالى
في المحيط وأمواجه الغاشقة
في الجبال وغاباتها، في الصخورْ
خالقاً لليالي الحبالىٰ
وطناً من رماد الجذورْ
من حقول الاغاني من الرعد
والصاعقة،
حارقاً مومياء العصورْ»

وفي أعمق تجلياتها التعددية، تخترق الأنا حاجزاً آخر هوحاجز الواحد لا لتكتسب صيغة جماعية وحسب، بل لتتعدد فعلاً في بنية القصيدة، فتصبح ذواتاً متعددة. ولقد تجسد ذلك في واحدة من أجمل صوره لدى البياتي (قمر شيراز)وأدونيس في «هذا هو اسمي» و«مفرد بصيغة الجمع».

ولعل الاستخدام الشعري للأسطورة أن يكون الوجه المبكر لهذه الظاهرة، حيث تتقمّص الذات ذاتاً أسطورية أوتاريخية تفعل من خلالها وتجسّد رؤياها بلغتها. وذلك ما يحدث عند البياتي وعبد الصبور وأدونيس (في الخيام والحلاج ومهيار) وفي الاستخدام الاسطوري للسندباد دلالة الخصب والفداء تموز ــ أدونيس بشكل خاص.

وتتمثل هذه الحركة من الواحد الى المتعدد، اذن، في الحركة من الأنا الشخصية الى الأنا الملتبسة وتتحقق في خطوات نموداخلي تمرعبر الاسطورية، فالذات التاريخية، فالذات المرآتية ثم الذات المتكاثرة، أو ما أسميه «ذات التجليات». سأحاول رسم هذه الحركة بايجاز آملاً أن تستطيع المناقشة تطويرها.

في ذروة نضجها، تمثل الاسطورة في الشعر الحديث بؤرة دلالية تعددية تتوحد فيها الذات الفردية بذوات أخرى أسطورية، أوتاريخية أحياناً هي تنامٍ وتفرّع وتجلٍّ للذات الفردية في وجوهها المختلفة. هكذا تبرز لدى السياب، مثلاً، ظاهرة **التراكم** الاسطوري التي قد تمثل عدم هضم للاسطورة فنياً، لكنها، على الصعيد الذي أهتم به الآن، تجسيدٌ فائق لمفهوم التعدد الذي أصفه. فالذات الفردية تصبح، في تجلياتها، تموزَ والمسيح، وأدونيس، وبروميثيوس، والبطل المخلّص بأنماطه المختلفة. وفي تجلٍ آخر لها، تصبح الذات سندباد الرحالة المغامر، لدى خليل حاوي بشكل خاص، أو تتوحد لهجة الذات الفردية فعلاً بذات السندباد، وتتجلى التعددية في تكاثر الرحلات وفي تكاثر الوجوه ــ

«السندباد في رحلته الثامنة»؛ «وجوه السندباد»

في ذورة تنامي هذه الحركة الى التعدد، تتكاثر الذات الواحدة فعلا، وتصبح ذات تجليات، كما أشرت قبل قليل تمثلها، «لارا» لدى البياتي، مثلا، «و«عائشة» في **قمر شيراز** كما أظهرت في دراسة مفصلة.

هاهي ذى «لارا» تتجلّى :
«في لوحات اللوفر» والايقونات
في أحزان عيون الملكات
في سحر المعبودات
كانت «لارا» تثوي تحت قناع الموت الذهبي
وتحت شعاع النور الغارق في اللوحات
في قصر الحمراء

في غرفات حريم الملك الشقراوات ــ كانت «لارا» تحت الأقمار السبعة والنور الوهاج. وفي «حب تحت المطر» تتجلى «هي» في المدينة العريقة :

«كان يراها في الحلم كثيراً منذ سنين، كانت صورتها تهرب منه اذا ما استيقظ أو ناداها في الحلم وكان بحمى العاشق يبحث عنها في كل مكان. كان يراها في كل عيون نساء المدن الارضية بالازهار مغطاة وبأوراق الليمون الضارب للحمرة، تعدو حافية تحت الامطار تشير اليه: «تعال ورائي» يركض مجنوناً، يبكي سنوات المنفى وعذاب البحث الخائب عنها والترحالْ.

كان يراها في كل الأسفار
في كل المدن الأرضية بين الناس
ويناديها في كل الأسماء»

ويصبح هذا التعدد تعدداً في الذات والزمان والمكان : فهي هذه الذات الغيبية التي تنتمي الى كل مكان وزمان، وهي هذه الذات العادية التي تتحرك في شارع من شوارع لندن، تدخل البار وتشرب:

«شاحبة كالوردة تحت عمود النور رآها. جاءت قبل الموعد. كانت في معطفها المطري الازرق. قبّلها من فمها. سارا، قالت: «فلنسرع: ضحكا. دخلا باراً طلبا كأسين .... فرآها ورأته: في أرض أخرى تحرقها شمس الصحراء ...»
«عانقها، قبّل عينيها. لندن كانت تتنهدُ في عمق والفجر على الأرصفة المبتلة في عينيها يتخفى في أوراق الأشجار...»
ثم يأتي التجلي النهائي، الاسطوري اللازمني :
«عائشة إسمي» قالت. «وأبي ملكاً أسطورياً كان / يحكم مملكة دمّرها زلزال في الألف الثالث للميلاد »

ولعل أعمق البنى خفاء في تجسيدها لحركة الواحد/ المتعدد أن تكون بنية فكرية ــ فنية طغت لدى عدد من الشعراء ولم يقدم لها حتى الآن تعليل نقدي، هي بنية **التحولات**، إن طغيان فعل التحول، وصورة التحول أو مصطلح التحولات لدى شعراء مثل ادونيس والبياتي ليجسّد الظاهرة التي أصفها أفضل تجسيد.

أدونيس يكتب «تحولات الصقر» «وتحولات العاشق» بل يسمى ديواناً بأكمله **«كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار»** حيث يتوحد التحول والتعدد في الذات، بالتعدد الزماني والمكاني (أقاليم منسوبة الى الليل والنهار)؛ كذلك يكتب البياتي
«تحولات محي الدين بن عربي»؛ «تحولات نيتوكريستي في كتاب الموتى»؛ وكذلك يتعدد المكان في الشعر: «قصائد حب على بوابات العالم السبع»، «الرحيل الى مدن العشق».

وثمة وجه للتعدد، غير التحولات، هو طغيان المرآتية : من **المسرح والمرايا لأدونيس الى هذا المقطع المقتبس من قصيدة لقاسم حداد :**

«(صوت)
أقول للمرايا :
تكلمي للناس عن جمرتي الصديقة
تغلغلي في الجذر والزوايا
لتكشفي عن وردة الحقيقة .....»

ويجسد هذا المقطع القصير العلاقة الجدلية العميقة التي أحاول وصفها بين الواحد والمتعدد: فالمرايا (وهي رمز التعدد) تتكلم عن جمرة (هي واحد) وتتغلغل في الجذر (الواحد) والزوايا (المتعددة) لتكشف في النهاية عن **الحقيقة الواحدة** في «وردة الحقيقة» و بغير هذا التصور يبدو لي صعباً جداً أن نفهم سر طغيان الصور المرآتية، خصوصاً، طبعاً، لدى أدونيس الذي تحتل المرآة لديه مكانة محرقية بؤرية توليدية. في جوهرها تتجلى حركة الواحد الى المتعدد أيضا في اللغة الحوارية، اللغة التي تتحرك بين ذاتين وتتنامى حول محورين: و بين أحدث تجلياتها عمل سمير الصايغ الجميل **«مقام القوس وأحوال السهم»** الذي يجلو بُعداً آخر من أبعاد التعدد هو طغيان صيغة الجمع ومصطلحات كالمواقف والأحوال.وصيغة الجمع متوحدةً بالدلالة العميقة على الحالة وتعدد الحالة أو الموقف وتعدد المواقف، تستحق دراسة خاصة من المنظور الذي أعنيه: من أدونيس في «أغاني مهيار» الى «المسرح والمرايا» الى «تحولات ..... في أقاليم ....» الى أعمال البياتي. وفي جميع هذه العناوين ثمة علاقة بارزة بين الواحد والمتعدد. «فأغاني مهيار الدمشقي» تجمع بينهما، وكذلك يفعل «المسرح والمرايا» وكذلك يفعل «مقام القوس وأحوال السهم».

(٧)

تعـــــدد الصـــــوت

تتمثل حركة الانتقال من الواحد الى المتعدد أيضاً في الانتقال من الصوت الواحد الى الصوت المتعدد، وهو انتقال يمنح القصيدة بعداً جديداً اتفق على تسميته بالبعد الدرامي، ويمثل انتقالا من القصيدة الغنائية الى القصيدة الاحتدامية (الدرامية)، وفي أبسط صوره يتخذ هذا الانتقال شكل ازدواجية للصوت في القصيدة، لكنه في أعقد صوره (لدى أدونيس بشكل خاص) يصبح أصداء أصوات داخلية لا تسمى وتميز، كما يحدث في العمل المسرحي، بل تنبثق في نسيج النص و بنيته بلهجات متغايرة وايقاعات متغايرة ولغات شعرية متغايرة.

وقد يتخذ هذا التعدد شكلاً انفصامياً، بحيث يكون الصوت في القصيدة واحداً لكنه ينفصم الى صوتين، كما يحدث في قصيدة ياسين طه حافظ «الشبح والسيدة» التي يرفقها الشاعر نفسه بالملاحظة التالية.

«في القصيدة أساساً صوت **واحد** هو صوت السيدة. أما الشبح فهو انشطار مأساوي من خيالها الملتف على الساقين المطاط للزوج الراحل والذي هو البطل الحقيقي في القصيدة. الصوتان

يتحدثان من بعدين مختلفين لقضية واحدة. يحاول الصوتان أن يتبادلا الموقع على طول القصيدة حتى يتلاشى البعد أخيراً وتظل السيدة وحدها في صمت الحجرة كما كانت في بداية القصيدة...»

ولقد وصفت خالدة سعيد النقلة من الغنائية الى الدرامية لدى أدونيس ببراعة تغنيني عن اضافة جهدي الخاص الى ذلك، وسأكتفي باقتباس رأي مطول لها.

«و يفيد أدونيس في قصيدة «هذا هو اسمي» من هذه التجارب و يصل الى نوع من التجريد المسرحي. أي تبقى الحركة والتيارات والأبعاد وتغيب التفاصيل. يأخذ من الحوار غايته، أي تقابل فاعليتين بشريتين أو تيارين وتصارعهما أو تعانقهما أو توازيهما؛ و بدل الأبطال الذين لايتبدلون نجد أنفسنا أمام الأبطال ــ «الظهورات» التي هي تجليات تومض لتحقق فعلا أو تحدث كشفاً ثم تعود للاتحاد بالواحد ــ الكل. وأبرز السمات المسرحية في هذه القصيدة هي الخشبة والأبعاد والأصوات. و بدل الخشبة الواحدة هناك مجموعات من الخشبات تمثل مسقط اللحظة الحاضرة، ومسقط الظلال التاريخية، وعوالم اللاوعي الفردي والجماعي. وتنتقل الحركة بين هذه الخشبات صعوداً وهبوطاً الى الأمام وإلى الوراء، وتتقاطع الأصوات المتعددة المسارات. تبدأ صورة أو فكرة ما بتحريض الحركة على الخشبة الأمامية وتنطلق الموجة باعثة الظلال والأصوات في الخشبات الخلفية والسفلى. حين يقول مثلا: «وطني راكضٌ ورائي كنهر من دم» تتحرك في جميع الاتجاهات أنهار الحياة والدم والحبر منذ نهر هيراقليطس أو التجدد الدائم، إلى نهر دجلة مصبوغاً بالحبر أو بالدم حتى نهر الدم في ديرياسين... وحين يقول «مَنِ الحريقُ»؟، يظهر خط النار الذي يقطع التاريخ منذ بروموثيوس الى نار الفينيق، وحريق قرطاجة وروما، وحريق البصرة حتى حريق النابالم ويمتد نحو الذات و يبعث حريق الأب، وحريق الحب ونار الفعل».

ومن العناصر المسرحية الأصوات التي تتعدد، تتوازى، تتقاطع أو تتداخل وتجيء واحدة، متعددة أو جوقات. هذه الأصوات تنفجر منطلقة من صوت الشاعر الذي ينقسم على نفسه و يصير ذاته وغيره في آن؛ أو تجيء لتتقاطع في صوت الشاعر وتدخل فيه، أو تواكبه جوقات جوقات.»

بالاضافة الى الطبيعة الدرامية، يمنح هذا التعدد في الصوت للقصيدة بعداً جديداً على صعيد الرؤية العربية للعالم هو «تعدد المنظور»؛ وهو بين أهم مايحدث من تطورات في الثقافة المعاصرة. ذلك أن الثقافة العربية ــ إذا كان لي أن أعمِّم ــ شجعت عبر تاريخها المنظور الواحد، أو الرؤية عبر المنظور الواحد، وعمَّمت تركيزها على المرئي من خلاله عن طريق التفصيلات الجزئية. من هنا هذه القدرة

العجيبة على رصد التفصيلات من الثقافة، لكن رصد التفاصيل كان يقابله باستمرار غياب للمرئي: غياب له في كليته. وقد قدّم النقد العربي والدراسات اللغوية أفضل الأمثلة على ذلك.

يبقى النمط الثالث وهو أحدث الأنماط : أعني به امتزاج بنى ايقاعية منتظمة ببنى تقوم على أسس ايقاعية غير الانتظام: أي مزج الشعر بالنثر. ويحدث ذلك لدى أدونيس ومحمود درويش وهذا الكاتب بوفرة لافتة.

وفي هذا النمط يصبح النص الشعري تداخلاً وتشابكاً لمكونات شعرية ونثرية ومقاطع مقتبسة، كما يحدث في «هذا هو أسمي» أو «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف»، وفي قصيدتي «الاضداد».

ووحدانية المنظور تنبع من وحدانية الايمان : من الايمان بحقيقة واحدة مطلقة لابديل لها، وبقدرة الرائي على اكتشاف كل مايمكن اكتشافه من هذه الحقيقة؛ هكذا لم ينمُ في الثقافة مفهوم البديل أو البدائل، ولم ينمُ فيها لذلك مفاهيم كالاستراتيجية التي تفترض وعي البدائل.

أما الرؤية عبر تعددية المنظور فانها النقيض الجذري لذلك : فهي تجسد موقفاً نسبياً، متشككاً من الحقيقة، وربطاً لها بمواقع إنسانية، كل منظور يكشف حقيقة خاصة به. وهكذا فان تعددية المنظور تعني تعددية الحقيقة أو تعقد السبل التي تنجلي بها وتشابكها.
ولقد جسد جبرا ابراهيم جبرا هذا المفهوم في الرواية بشكل متميز كما جسده أدونيس في «مفرد بصيغة الجمع» بشكل رائع. لكنه ما يزال بين المعطيات الجديدة التي لم تتنام بعد لتطبع الثقافة بطابعها. ولذلك أكتفي هنا برصده دون محاولة تقصيه وتحديد ملامح تفصيلية له.

أخيراً سأشير الى تجسد فذّ للتعددية هو الانتقال من المعنى الواحد المتجانس الى المعنى الضدي، وانتشار لغة المفارقة الضدية، وهي لغة احتمالات ومحاولات، وتمثل أحد أكثر طوابع اللغة الشعرية بروزاً.
يصف أدونيس «مهيار» بطله الأسطوري بأنه :

«يقبل أعزل كالغابة، وكالغيم لا يرد ....
يرسم قفا النهار... ثم ينتظر مالا يأتي»

ويسمى البياتي أحد كتبه «الذي يأتي ولا يأتي». ويعمق أدونيس اكتشاف العالم من خلال اكتشاف الذات في «لأنه يُبحِر في عينيه». وتنشأ في الشعر الحديث كله هذه اللغة الضدية، اللغة التي تحاول أن تقول المحال، أو ألا تقول مايمكن قوله. وتطغي، في الوقت نفسه، لغة بينيّة: كأن عالم الشاعر المعاصر غير مموضع بثبات في مكان محدود وزمان مدرك، بل معلق في الفراغ، بين أن يكون أو لا يكون، بين الكون المترسّب الذي انهار والكون المغلق الذي لم يتبلور بعد؛ «وقت بين الرماد والورد»، يكتب أدونيس.

ومن هذه اللغة البينية والضدية في آن واحد يتولد عالم من الممكن، من الاحتمال، من التلبس لصورة متعددة. وعالم الاحتمال هو عالم التعدد تحديدا الذي يقف نقيضاً لعالم الشيء الواحد المحدّد المدرك.

(٨)

بين أعمق تجليات التعددية في الشعر الحديث، تجليها الايقاعي وسأكتفي بتميز ثلاثة أنماط من التعددية في البنية الايقاعية، يحتاج كل منها الى دراسة مستقلة:

١ ــ التعدد في التشكل الايقاعي الواحد (البحر).
٢ ــ التعدد في الوحدة الايقاعية.
٣ ــ التعدد في البنى الايقاعية.

أقصد بالتعدد الاول امتزاج البحور في القصيدة الواحدة، الغنائية القصيرة، والطويلة المتشابكة على حد سواء؛ ويمثل هذا النمط أقدم أنماط التعدد الايقاعي في الشعر الحديث، اذ تعود المحاولات الاولى فيه الى الستينات على الأقل. ولقد برز عند السياب، في محاولات تبدو واعية، في قصائد مثل «الى المغرب العربي» «رؤيا فوكاي».

و يصل هذا التعدد ذروة من ذرى كماله في نماذج لمحمود درويش، يحقق فيها قانوناً إيقاعياً كنت قد وصفْتُه في «**في البنية الايقاعية للشعر العربي**» حيث اقترحت أن أول أنماط الانقلاب الايقاعي هو انقلاب الوحدة الايقاعية الى معكوستها: **فاعلن** الى **فعولن**، ومتفاعلن الى مفاعلتن، كما يحدث في «قصيدة بيروت»

تتحرك «قصيدة بيروت»، إيقاعياً، بين بنيتين إيقاعيتين تتشكل إحداهما من تنامي «متفاعلن» وتتشكل الأخرى من تنامي «مفاعلْتن». وتتوسط بينهما في أول بروز لهما حركة إيقاعية متميزة تنقسم بينهما الى درجة متساوية تماماً. في مقطع سأقتبسه بعد قليل، يبدأ التشكل الايقاعي كما يلي:

تفاحة للبحر. نرجسة الرخام. فراشة حجرية، بيروت
شكل الروح في المرآة
وصف المرآة الاولى، ورائحة الغمام

و يستمر لصفحة كاملة الى أن ينتقل جزئياً بالصورة التالية :ــ

«كأننا كنا نغني خلسة :
بيروت خيمتنا
بيروت نجمتنا

حيث تشكل الوحدتان: «**بيروت خيمتنا**»، من جهة، استمراراً لـ «**تغني خلسة**»، ومن جهة أخرى وحدتين ايقاعيتين منفصلتين هما «**مستفعلن فعلن**».

وتتكرر الوحدتان مؤكدتين استقلاليتهما :

«بيروت نجمتنا»
مستفعلن فعلن،

مما يوحي بأن الوحدتين فعلا مستقلتان. واذ يتأكد استقلالهما فان المقطع يستمر من نمو مفاجىء لـ «مفاعيلن/ مفاعلْتن» :

«سبايا نحن في هذا الزمان الرخو
أسلمنا الغزاة الى أهالينا
فما كدنا نعض الأرض حتى انقضّ حامينا على الأعراس والذكرى
فوزّعنا أغانينا على الحراس من ملك على عرش
الى ملك على نعش / سبايا نحن

أما الانقلاب الآخر فاعلن/ فعولن فانه يكاد أن يصبح سمة مميزة للمتدارك والمتقارب في الشعر الحديث بأكمله، و يندر أن نرى الآن أحدهما صافياً لايختلط بالآخر، في آخر القصائد التي أقراها بالصدفة يحدث ما يلي: في نص لمحمد علي شمس الدين:

«ان هذا المساء
وحيد ولا يؤنس الخائفين
ان هذا المساء
حزين كوجه حميده
سأنصب فخاً له في النجوم البعيدة
وأدفن هذا التجسس نحوي
سأنصب فخاً كبيراً
لفئران هذي السماء
وأصطادها :
نجمة
نجمة
ثم القي بها في يديها ..»

أما النمط الثاني من التعدد فانه أكثر جذرية واختراقاً للتعاليم العروضية التقليدية وتجسيداً للتطورات الداخلية العميقة في البنية الايقاعية للشعر الحديث. وتحدث معظم نماذجه لدى شاعر جعل الخروج والابداع راية هو أدونيس. في النموذج التالي يبرز الاختراق في الانتقال من **فاعلن** الى **فعولن** ضمن السطر الواحد :

ذاهب أتفيأ بين البراعم والعشب، أبني جزيرة
أصل الغصن بالشطوط

وإذا ضاعت المرافيء واسودّت الخطوط
ألبس الدهشة الأسيرة
في جناح الفراشة
خلف حصن السنابل والضوء، في موطن الهشاشة.

لكنه، في نموذج آخر، يصبح اختراقاً أعمق اذ تتناوب ثلاث تفعيلات لم تجتمع في شعر عربي من قبل :

«أعرف أن أجرح الرمل أزرع في جرحه النخيلا
أعرف أن أبعث الفضاء القتيلا.»

وسأختم هذا النمط بالاقتباس من قصيدة لقاسم حداد تظهر التداخل ضمن البنية الايقاعية بصورة لا تتحول الى انتظام نسبي، بل تظل تداخلاً واختراقاً لبنية التشكل الايقاعي المألوفة :

«يتقصى لغة الرمل
يحثو عليه السؤالات
يحنو عليه ويحتال
والرمل يعطي قميص الغبار الى الريح
الرمل يختال كالخيط في خرقة بالية
ماذا يقول الغبار عن الرمل
والريح تركض في صخرة خالية»

(٩)

ثمة نمط أخير من التداخل يستحق الافراد والدراسة المتقصية، لكنني سأشير اليه هنا إشارة موجزة، هو التداخل الذي يخترق حدود الجملة اللغوية وأنساق القافية، ليربط، إيقاعياً، بين وحدات لغوية متتالية محققاً عملية مدهشة هي الاتصال عبر الانفصام. وفي هذا النمط تبدو القصيدة مقسمة الى أجزاء تلعب فيها القافية (التي تعطي حقها الطبيعي من التقوية) دور المؤشر اللغوي على الانفصام؛ لكن الوزن يأتي ليقوم بدور الاتصال. فكأن الوزن يصبح جسراً يصل بين المنفصمين. وتخلق هذه الظاهرة الانفصام الذي يميز لغة الشعر الحديث ولا أعرف له مثلا في الشعر القديم إطلاقاً.
وسأمثل عليه بنموذجين؛ لمحمود درويش، وقاسم حداد
درويش : «قصيدة بيروت»

«تفاحة للبحر. نرجسة الرخام. فراشة حجرية. بيروت. شكل الروح في المرآة.
وصف المرأة الأولى، ورائحة الغمام.
بيروت من تعب ومن ذهب، واندلس وشام.
فضة، زبد. وصايا الأرض في ريش الحمام.

وفـاة سنبلة. تشرّد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت. لم أسمع دمي
من قبل ينطق باسم عاشقة تنام على دمي ..... وتنام
مـن مـطـر على الـبـحـر اكـتـشفنا الاسم من طعم الخريف وبرتقال
الـقـادمين مـن الجنوب كأننا أسلافنا نأتي الى بيروت كي نأتي الى
بيروت ....
من مطر بيننا كوخنا ....»

ومـا يحـدث هـنـا شيـق جـداً. ذلـك أن الـبـيـت الأول يـستمر من «تفاحة للبحر» حتى «ورائحة الـغـمـام»، حيـث ينبغي ان نقرأ (الغمام) بتسكين الميم. و يبدأ البيت الثاني بالتفعيلة الجديدة في جملة لغوية جديدة:

«بـيـروت مـن ...» و يـصـل البيت الثاني الى قراره «واندلس وشام» مشكلاً الآن نسقاً تقفوياً (الغمام) (وشام) بسكون الميم.

بيد أن قراءة (وشامٍ) ستخلخل النمو الايقاعي للقصيدة، لأن البدء بقراءة «فـضـة، زبـدة .....» لايخلق وحدة« متفاعلن». ومن أجل تلافي الخلل الايقاعي، ينبغي أن نعود الى البيت الثاني ونقرأ :

«بيروت من تعب ومن ذهب، وأندلس وشامٍ
فضة، .زبد .....»

وفي هـذا البيت، أيضاً ينبغي للحفاظ على القافية ان نقرأ «وصايا الأرض في ريش الحمام» بيد أن عـلـيـنـا أن نـقرأ «من ريش الحمامِ، وفاء سنبلة .... » من أجل الايقاع. هكذا تتعدد قراءة اللفظة الـواحـدة والجـمـلـة الـواحـدة ونـخـرج مـن الحـدود الـصـارمـة للقافية وللجملة الى تعددية جديدة في الامكانيات لم يعرفها الشعر من قبل.

وتـبـلغ ظاهرة التوتر المدروسة هنا درجة عالية من الحدة والدلالة في مقاطع أخرى من القصيدة حيث يـتـكـون الا تـصـال/ الانفصام لاعبر جملة لغوية متجانسة، بل عبر تشكلين إيقاعيين مختلفين كما في الأبيات التالية:

«بـيـروت شـكـل الـظـل. أجمل من قصيدتها وأسهل من كلام الناس
تغرينا بألف
مدينة مفتوحة وبأبجديات جديدة
بيروت خيمتنا الوحيدة
بيروت نجمتنا الوحيدة
هل تمددنا على صفصافها لنقيس أجساداً محاها البحر عن أجسادنا..»

إن الاحتفاظ بالقافية هنا (الوحيدة) يجعل المقطع التالي ينتسب جزئياً الى الرمل.
أما الحركة عبر القافية تنتج الكامل (الوحيدة هل تمددنا)
و يتجلى ذلك الى درجة اكبر في المقطع :

«من ملك على عرش
الى ملك على نعش
سبايا نحن في هذا الزمان الرخو»

ذلك أن تأكيد القافية (عرش، نعش) سيجعل المقطع التالي «سبايا نحن» ينتمي الى الوافر/ الهزج. أما عدم تأكيد القافية، فانه يجعل «سبايا نحن» امتداداً إيقاعياً للكامل، بقراءة «الى ملك نعش سبايا».

ويحدث الأمر نفسه في الأبيات :

(سبايا نحن في هذا الزمان الرخو
لم نعثر على شبه نهائي سوى دمنا
ولم نعثر على مايجعل السلطان شعبيا
ولم نعثر على ما يجعل السجان وديا
ولم نعثر على شيء يدل على هويتنا)

في النموذج الثاني لقاسم حداد، تبرز الظاهرة ذاتها، في قصيدة تتميز بقصر جملها و بروز دور القافية المسكنة :

«تقول لي جرادة الذهبْ
وكنت في الصلاةْ:
تقول لي : «طيرمن الفلاة
يجيء من عذابه
فافتح له الحياةْ»
رأيتُ
جاء الطائر الغريب
وكنتُ في اللهبْ»

و يتعمق فيها دور الانقطاع بين الجمل والأبيات بسبب هذا القصر وهذه القافية المسكنة، تبرز فجأة حركة تعدد تتمثل في الانتقال عبر حدود القافية بين الجمل والأبيات :

«جحظت عيناي وما سألوني يا خاتون
جحظت والأسود في عيني حبر مسجون»

هنا يبرز دور القافية في حرف المد والسكونية. و يستمر هذا الدور :

«طفحت بالحزن وما سألوني ياخاتون
فبأي عيون
سيراني الله، وعيني في العقل المجنونْ»
وما سألوني ياخاتون
ما سألوني».

وجلي أن ورود «وما سألوني» يفرض إعادة قراءة للبيت السابق بالطريقة التالية : «سيراني الله، وعيني في العقل المجنون وما سألوني يا خاتون» التي تصل المنقطع، محققة هذا التوتر الحاد بين طبيعتين ومستويين للغة : التقفوي والايقاعي. ويجسد هذا التوتر درجة التوتر الحاد الذي يكمن في جملة «وما سألوني» لان الفعل الآن يتكرر للمرة الثانية، ثم يتكرر للمرة الثالثة. أي أن هذه الجملة «ما سألوني» تصبح بحق الحامل الفعلي للتوتر الذي ينشأ في القصيدة بين حالة الذات «جحظت عيناي .... سهرت ....» وبين عدم اهتمام الآخرين بسؤاله.
و يتجسد هذا التوتر في بنية الجملة وفي التوتر بين القافية والايقاع، بين الانفصام والاتصال.

(١٠)

تكشف حركة الواحد المتعدد، في تصوري، تشكل بنية فكرية متميزة وجديدة على التراث الشعري العربي، سأختصر خصائصها الآن في النقاط التالية، آملا أن أستطيع في المستقبل مناقشتها باسهاب:

١ ــ هي بنية تطرح *البحث والتساؤل* شعاراً،
٢ ــ ترفض الاجماع وتجسد انهياره،
٣ ــ ترفض مركزية الصوت والسلطة ووحدانيتها،
٤ ــ ترفض أن يكون المتكون الراسخ (الماضي) مصدراً للشعرية ورؤيا العالم،
٥ ــ وتصر على أن تكون التجربة، بكل تعقيدها وتشابكها وإشكالياتها، مصدراً لمثل هذه *الرؤيا*،
٦ ــ ترفض القبول بأشكال وصيغ مسبقة جاهزة مكتملة التشكل،
٧ ــ وتبحث عن تجاوز مستمر لها وابداع مستمر لأشكال وصيغ جديدة ومتجددة،
٨ ــ وتنفي وحدانية الحقيقة بكل أشكالها وتؤمن بتعددية جوهرية في الوجود.
٩ ــ تلغي الحدود الفاصلة بين الأشياء وتطرح رؤيا تواشجية متجاوزة للعالم.

ومثل هذه البنية تمثل، بعبارة لوسيان غولدمان (Goldmann) «رؤيا العالم» التي تحملها فئة معينة ضمن الثقافة العربية المعاصرة. وهي رؤيا نقيضة للرؤيا المحافظة السائدة في التراث الرسمي وتمثل انشراخاً فعلياً ضمن بنية الثقافة، واتجاهاً الى تصور الحركة و بنية المجتمع بوصفهما نتاجاً للتعددية في التصور والرأي والسلوك والمعتقد. واذا كان في بعض التطورات الأخيرة على الساحة الثقافية والسياسية والمعتقدية مايجعل سلامة عبارتي السابقة موضع شك، فان النظرة الى البنية الثقافية بأناة تجعل من الممكن أن تقرربان هذه التطورات طارئة وموضعيه لأنها تأتي ردة فعل لعنف المواجهة الفجائية بين حضارة الغرب ومنجزاته العلمية والتكنولوجية والعسكرية و بين مجتمع يصارع للخروج من ربقة الجمود، كما تأتي ايضا نتيجة لمرحلة التفتت التي عانى منها الفكر العربي الحديث في بحثه عن عالم متجدد ولانحسار انجازاته وتطلعاته الثورية. ومهما كانت الحال، يبدو لي أن الحركة التي حاولت تتبعها هنا ماتزال السمة الأساسية للبعد الأدبي من الثقافة المعاصرة، و بعدها الشعري بشكل خاص.

مستويات البناء الفني

« القسم الثاني »

قراءة نقدية في قصيدة :

" تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة "

.. للشاعر علي الشرقاوي

علوي الهاشمي

سـأنـاقـش بناء القصيدة الفني في مستو يات ثلاثة هي، الصورة، اللغة، الايقاع. ولا حاجة للتنبيه، بدءاً، الى خاصية الترابط العضوي بين تلك المستو يات، على الرغم من تراكبها، في نسيج النص من جهـة؛ و بينها و بين مستو يات الرمز وفاعلياته التي تمت مناقشتها في القسم الاول من هذه الدراسة من جهـة أخرى. فمن الواضح أن مستو يات الرمز وفاعلياته تشكل مناخاً خاصاً متصلا بطبيعة تجر بة الشاعر في خصوصيتها وفي ارتباطها بما حوله، تسبح فيه مستو يات البناء الفني (الصورة، اللغة، الايقاع، الوحدة) وتتفاعل وتتوالد بطر يقتها الخاصة خالقة بذلك قوانين النص وسمات التجر بة الابداعية فيه، دون أن تنفصل بطبيعة الحال عن القوانين العامة التي تحكمها، الا بالقدر الذي يميز شخصية النص و يشير الى خصوصية التجر بة. بهذا المعنى تستطيع القصيدة أن تخلق شكلها الذي تر يد «كالنهر الذي يخلق مجراه» كما تقول سوزان برنار. «أي ان التجر بة الداخلية هي التي تحدد ايقاعها وصورتها وحركتها. الحركة الداخلية ترسم حدودها بحركتها الذاتية، واذا رسمتها بحدود جاهزة فانها تقع في الشكلية»[١] وأيا كان الشكل الادبي الذي يختاره، فان الكاتب يستخدم لهجة يتفرد و يتميز بها.

الصـــــورة

انتهى الناقد والشاعر الايرلندي المعروف سي.دي.لو يس C.DAY LEWIS من بحثه الجاد في (طبيعة الصورة الشعر ية) الى تقنينها في هذا التعر يف الموجز: «ان الصورة الشعر ية هي رسم قوامه الكلمات المشحونة بالاحساس والعاطفة».

وبما أن الصورة، أو التصوير الفني، هي الركيزة الفنية الاساسية التي يمكن أن يقوم على مدماكها معمار النص الشعري، حسب اتفاق النقاد والادباء والدارسين والفلاسفة منذ أرسطو حتى اليوم،[٤] كما أنها الدلالة الدامغة على النبوغ الشعري والاصالة الفنية كما يرى هر برت ر يد REED HERBART، فقد آثرت أن أبدأ بها دراسة المستو يات الفنية لبناء النص الشعري رهن الدراسة. الا أن «الصور الشعر ية هي أشياء مراوغة، انها تتجنب الحصار الممل للغة النقد العلمية ببساطة.» كما يرى سي.دي.لو يس الذي يشير الى «مراوغة» الصور وهرو بيتها أو افلا تها من اليد بواسطة قدرتها على التوالد حين يقول «وقد نحصل على نتائج أفضل عندما نرسم صورة لندرك صورة غيرها»[٦]. لذلك كان لابد من حصر المساحة التي تتمدد بين حدودها غابات الصور المتشابكة والمتداخلة والمتوالدة في

وقت واحد. وذلك من أجل تمحيص مفهوم دقيق للصورة كمصطلح فني، ومن أجل تتبع حركتها ورصد مراحل نموها، كقوة فعالة في جسد النص، على المستوى التطبيقي.

ان الفاعلية التصويرية في «تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة» تتمدد عبر جميع خارطة النص بمختلف تضاريسها ومستوياتها، ضاربة بجذرها في أصغر حقل مفهومي يؤسس بنية النص هو الكلمة أو المفردة، متفرعة فيه حتى الفضاء الاخير. أي أن الصورة تبدأ بالكلمة المفردة وتنتهي بالنص في وجوده الكلي. ولا شك ان بين صورة المفردة وصورة النص مستويات متعددة ترتقيها الفاعلية التصويرية وتتنامى عبرها في عملية متصلة من التوالد والخصوبة والاتساع حتى تصل بالنص الى فضائه الاخير. وهو ما سأحاول تتبعه في تقسيم مستويات الصورة أو الفاعلية التصويرية، بحيث يمكن تلمس جذورها في المفردة الواحدة ثم رصد تناميها في التشبيه واتساعها في الاستعارة والمجاز بشكل عام، وأخيراً الوقوف على حقيقتها وملامحها الناضجة في «الصورة الشعرية» بمختلف مستوياتها.

حتى لايبدو تحديدي لمستوى الصورة الاول، الصورة في هيئة مفردة، متناقضاً مع تعريف سي.دي.لويس ومخلا بتحديده لها على «انها رسم قوامه الكلمات»، فانني أبادر بالقول بأنني في «الكلمة المفردة» أحاول تلمس جذر الصورة وليس ملامحها المكتملة. ثم انني لا أعني أية مفردة في النص بل «مفردة بعينها» أو «مفردات معينة»، كما أن هذه «المفردة المعينة» لا تكتسب هذه الصفة التصويرية خارج سياق النص، وهو أمر طبيعي على اعتبار ان من القوانين العلمية الحديثة في مجال حقل المفاهيم أن «لا تشكل الكلمة أو المفردة وحدة مستقلة ولا يتم تحديد معناها الا بدخولها في حقل مفهومي»[٧]. إضافة الى انه أصبح من المسلمات كون «الصورة جزء من كل ولا معنى لها الا بالمجموعة التي تحتوي عليها»[٨]. لذلك سوف تكتسب تلك المفردة المعينة صفة الصورة داخل سياق النص وحده حتى وان لم ترد تلك المفردة في علاقة مباشرة مع غيرها من المفردات، بل بدت معزولة، مستقلة بكيانها، مكتفية بذاتها. وكأنما هي بذلك تختزن في داخلها الضيق فضاء النص بأكمله، كالجرم الصغير الذي انطوى فيه العالم الارحب على حد تعبير ابن عربي[٩]، أو هي «المحارة التي تصدح فيها موسيقى العالم، وما القوافي والاوزان الا ترددات وأصداء الهارمونية الكونية». على حد تعبير غاستون باشلار[١٠]

ان تلك المفردات تكتسب غناها وكينونتها كجذور للفاعلية التصويرية من مستويات الرمز وفعالياتها التي تناولتها هذه الدراسة في قسمها الاول تفصيلاً، وتشكل بذلك المفاصل التي تتحرك بواسطتها كل أجزاء النص على جميع المستويات التي ستناقشها الدراسة في قسمها الثاني هذا، الى جانب مستوى الصورة، كاللغة والايقاع والوحدة، كما سيتضح.

لذلك ينحصر تعيين تلك المفردات، في النص المذكور، بمستوى الفعالية الرمزية ومدى أهمية دورها كمحور من المحاور الرئيسية التي يتمفصل النص من خلالها و يكتسب قدرة واضحة على التوالد كما تم عرضه في القسم السابق. ان كلمات مثل البدوي والريشة والعود والوتر والنغم

والكهف والنخلة والبحر والرملة والنحلة والليل والخيل والصحراء، ذات قدرات خاصة على الاشعاع الذاتي في النص تكتسبها من مستو ياتها الرمز ية المتوالدة وهي تلعب دور المفاتيح التي تفض مغاليق النص دون أن تمتد، في غالب الاحيان، امتدادات تصو ير ية ملحوظة، بل هي تفتح المجال واسعاً أمام تلك الامتدادات.

ان مفردة «البدوي» مثلا تقف في النص صلبة تتقلب في منحنياته كقطعة الحجر الصلد التي لا تقبل التفتيت أو الذو بان في غيرها، ورغم ذلك فهي كل مرة تبدو جديدة متوهجة كحجر من الالماس ذي الوجوه والزوايا المتعددة. لذلك لم ترد هذه «المفردة» خلال الا ثنتين والثلا ثين مرة التي وردت فيها إلاّ صفة لموصوف أو ما شابه الصفة، مثال ذلك: الوقت البدوي، صوتي البدوي، الكشف البدوي، العود البدوي، الحدس البدوي، الليل البدوي، الحرف البدوي، الوتر البدوي، النغم البدوي، القلب البدوي، البحر البدوي/ الصرخات البدو ية، السفن البدو ية، الانغام البدو ية،/ صراخ البدو، أمواج البدو، طين البدو، عود البدو، تر ياق البدو..الى آخره.

الا أن مفردة «البدوي» تشترك مع مفردتي «الشاعر» و «ضاحي» في علاقة ثلا ثية متفاعلة ومتراكبة في آن واحد، فالبدوي لا يفصح عن نفسه الا من خلال الشاعر، والشاعر لا يفصح عن هو يته الا من خلال المغني والفنان ضاحي. و بذلك يتم التطابق التام بين مثلث البدوي المكون من (البحر، الصحراء، الطين) ومثلث القناع المكون من (الشاعر، المغني، الر يشة). لذلك يلاحظ ان امتداد الصورة في مفردة «البدوي» لا تتم الا من خلال زاو يتين:

١) التطابق مع مثلث القناع بحيث تمتد صورة البدوي بواسطة أحد محاوره مثل:

ــ والانغام البدو ية من شفتيه
تطل على أيام الرعد وتغزلها حجراً شجراً طفلا ص٦
ــ والر يشة ذاكرة الوقت البدوي تنود على كتفي ص٥
ــ من فض بكارة صوتي البدوي واعطاها السفلس؟ ص٥
ــ والحرف البدوي فضاء ص٣٨
ــ ياقافلة الحرف أسير وراك ص٤٥
ــ لو تجتمع السفن البدو ية في وتر ص٥٤

وأخيراً يجب التذكير بأن مفردة «البدوي» خاصة، ما كان لها أن تحمل هذه الفاعلية التصو ير ية كجذر مولّد حي لمجمل الفاعليه التصو ير ية في النص، وغيرها من الفاعليات كما أوضح القسم الاول وكما سيتضح في بقية مستو يات هذا القسم من الدراسة، لولا كون «البدوي» التربة الحقيقية والرمز ية التي انخلق من تفاعل محور يها الاساسيين: البحر والصحراء (عبر المحور الوسيط أو العنصر المشترك: الطين) عنصر القناع في القصيدة ــ النص. وهو ما يعود بنا الى المقولة الاساس التي انطلقت منها هذه الدراسة وغيرها حول (النخلة والبحر). والتي لولاها لما كان يمكن

أن تـعتبر شخصية (ضاحي) العابرة أو الطارئة في مجمل تجربة الشاعر علي الشرقاوي، وان هي غطت خارطة النص المدروس هنا، قناعاً فنياً يتحرك من ورائه الشاعر والمغني معاً.

ليست «الصورة ــ المفردة» الا رمزاً في الاساس، كما تجلى في القسم الاول من هذه الدراسة. ومن ذلك الرمز تستمد «المفردة» نسغها وفاعليتها التصوير ية الاولى وتبدأ ببثه في النص كله خالقة منه مناخاً رمز ياً ونفسياً خصباً تتواصل فيه كل الرموز والصور ــ المفردات بعضها ببعض، وتتوالد المحاور وتشترك وتتفاعل بمختلف عناصرها الحية حتى ليبدو النص، وكأنه «خلية» تضج بالعمل والحركة والحياة دون انقطاع.

وتتوسل الصورة ــ المفردة لتحقيق وظيفتها الرمز ية المذكورة، ضمن وظيفتها الفنية،[١١] في النص بعدد من الوسائل البلاغية التي تمكنها من تفجير شحنتها التصوير ية المختزنة، منها ماهو متأصل في لغة البلاغة العر بية كالتشبيه والاستعارة والكناية، ومنها ماهو مستمد من خصائص اللغة الشعر ية المعاصرة، وان لم يكن منقطعاً عن الجذور البلاغية العر بية ولكن في أبهى وأعمق تجلياتها المجاز ية، كالصورة الشعر ية خاصة.[١٢] وان ظل معظم الدارسين المحدثين يعدونها من منجزات اللغة الشعر ية في الغرب بعد أن تم التركيز عليها بصورة واضحة في الدراسات النقدية المعاصرة على أساس أن «كل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، تأتي الاتجاهات وتذهب، الاسلوب يتغير، كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن الاستعارة باقية كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس لمجد الشاعر».[١٣] لذلك لا عجب أن تغدو «مهمة الشعر هي الاكتشاف المستمر من خلال الصور والقدرة على الاستعارة، لعلاقات جديدة».[١٤] وهذا ما يجعل هذه الدراسة تطمئن في حكمها الى أن الصورة الشعر ية ضار بة بجذورها في عمق الحساسية الشعر ية العر بية المبدعة، عبر خاصية المجاز، وان هي حسبت على الغرب في أغلب الاحيان أو اتكأت على حساسيته الشعر ية في استرفادها عند عدد غير قليل من الشعراء العرب المحدثين.

* * * *

وأول الحدود التي تنطلق منها الصورة الشعر ية في البلاغة العر بية هي حدود التشبيه الذي يكثر الشاعر علي الشرقاوي من استخدامه في نصه الشعري سواء كان بسيطاً أو مركباً، عادياً أو بليغاً؛ الا أن التشبيه المركب والبليغ يغلب على النص بصورة واضحة بحيث يدفع بالصورة الشعر ية الى مستو ياتها الاكثر نمواً واتساعاً وحيو ية وانسراباً في النص. مما يؤكد أصالة الصورة الشعر ية وجدتها في آن واحد، اذ يتدرج الشاعر بها من التشبيه الذي هو «أول طر يقة تدل عليه الطبيعة لبيان المعنى»[١٥] الى الاستعارة التي هي «ليست الا تشبيهاً مختصراً؛ لكنها أبلغ منه»[١٦] فالكناية التي نعد «من ألطف أساليب البلاغة وأدقها».[١٧] مفضياً بها الى حدود الصور الكبرى والرموز الكلية التي هي عبارة عن استعارات موسعة وصور شعر ية ممتدة تتناغم فيها جميع عناصر النص الشعري كما سيأتي.

ان المستوى الاول الذي يتكىء عليه النص من مستويات التشبيه البلاغي هو البسيط المعتمد على معظم عناصر التشبيه الاربعة وتكون أداة التشبيه فيه ملفوظة أو ملحوظة. وعلى الرغم من وضوح مساحة التشبيه في نص الشرقاوي، الا أن وجوده، في هذا المستوى الادنى، قليل جداً قياساً الى المستويات الاخرى كالتشبيه البليغ مثلا.

و يرد التشبيه البسيط ثمانية وعشرين مرة فقط في النص، بحيث تكون أداة التشبيه في ستة منها هي (كأن) وفي عشرة منها (مثل) والبقية الغالبة (١٢ مرة) تكون من نصيب كاف التشبيه المجردة.

على الرغم من اتكاء التشبيه على (أداة التشبيه) الملحوظة والواضحة، مما يوهم لاول وهلة بتقليدية بلاغية واضحة الحدود والاطراف، الا أن خاصية «المراوغة» في الصورة الشعرية الحديثة سرعان ماتغرز خيوطها الدقيقة خالقة بذلك نسيجاً جديداً «خاصاً» يغيب من تحته ومن خلاله النسيج البلاغي المألوف والقائم على تقسيم حدود التشبيه وأطرافه المعلومة الواضحة، بحيث يصعب الاهتداء الى تلك الحدود الا تأو يلاً وتخيلاً، اذ غالباً ما تختلط حدود التشبيه بحدود الاستعارة بحدود الكناية بفضاء الصورة الشعرية بالرموز الكلية بالبناء العام للنص. وهذا ما يجعل متابعة خيط من خيوط البلاغة التقليدية أمراً يتنافي وخاصية نمو الصورة الشعرية الجديدة وتوالداتها اللامحدودة في شبكة النص المعقدة.ويمكن في هذا الصدد انتزاع صورة تشبيهية مثالا على ذلك،ولتكن الصورة الاولى: «كأن الفجر يحدق في تكوين الطير».

ان أداة التشبيه واضحة في هذه الصورة وهي (كأن) وكذلك المشبه وهو الفجر، ووجه الشبه وهو التفتح والتحديق والبزوغ. ويمكن بحركة تأو يلية التوصل الى المشبه به وهو «العين».. هذا مايبدو لأول وهلة. الا أن شيئاً من التأمل سيقود الى نتيجة أكثر تعقيداً وتشابكاً، بحيث يلاحظ امتداد تلك الصورة التشبيهية في النص وارتباك حدودها الواضحة حين تتدخل الاستعارة لتجعل من وجه الشبه (التحديق) فعلا حياً متحركاً، مستغلة في ذلك غياب طرف المشبه به (العين) اذ انتزعت منه أهم خصائصه وأعارته للمشبه ليتحرك به في هيئة فعل «الفجر يحدق» وهو ما جعل الصورة تميل الى الاستعارة أكثر من التشبيه مما جعل بدوره أداة التشبيه (كأن) قلقة في مكانها تبحث عن جهة تنتمي لها. وهذا بالفعل ما تشعر به الصورة وهي في بنائها الجزئي هذا بحيث يمكن الاحساس بأن ثمة ما ينقص الصورة ويجعل بناءها قلقاً. الا أنه سرعان ما يعود لها توازنها بوضعها في سياق الصورة الاكبر وهو:

«والرملة/ هذي الالف المقصورة واقفة/ في البحر
كأن الفجر يحدق في تكوين الطير»

في هذا الخضم الغامر من الفاعلية التصويرية يعود التوازن الى ذلك التشبيه الجزئي، ولم تعد أداة التشبيه قلقة، ولم يعد هناك تصادم أو تنافر بين التشبيه والاستعارة ولا بين الكناية والرمز لانها جميعاً غدت ترقص في «وحدة سعيدة» كما يدعوها الدكتور عز الدين اسماعيل، هي الصورة الكلية أو النص نفسه.

ان الشاعر حتى في تشبيهاته البسيطة مثل «مشيت على حرف كالنهر» و «الهم الواقف كالنورس» و «مركون مثل المخطوطة» يوظف الاستعارات الصريحة والضمنية من أجل الوصول الى أفق الصورة الشعر ية.لذلك يستخدم الافعال بشكل ملحوظ للنهوض بهذا الدور الفني الذي من شأنه أن يغلف عناصر التشبيه البسيط و يدمجها في عناصر الاستعارة المتنامية والمنبثقة أساساً من ذلك التشبيه البسيط الذي تتجاوزه باستمرار مما يعمق الصورة و يز يد من قيمتها الجمالية، أي من فاعليتها الفنية..وهو منحى يقره أساس الابداع البلاغي عند العرب و يتسم بالاصالة في ذلك التفكير الذي يتضح في قول الامام عبدالقاهر الجرجاني «ان من شأن الاستعارة انك كلما زدت ارادتك التشبيه اخفاء ازدادت الاستعارة حسناً»[١٨] وهو منحى يرتكز أساساً على أن «التشبيه كالاصل في الاستعارة وهي شبيه بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره»[١٩]، فلا غرابة اذن أن يكون دور التشبيه في نص الشرقاوي كبيراً وجوهر ياً وخفياً في نفس الوقت، اذ يتخذه جذر الفاعلية التصوير ية في «الصورة المفردة» وسيلة أساسية من وسائل تفجرها وتناميها وتوالدها في النص عبر التمثيل والاستعارة والصورة والرمز.

تقوم أدوات التشبيه، على الرغم من كونها أحد أطراف التشبيه البسيط، بدور بارز في تفجير خاصية التوليد في النص والربط بين المحاور الثلاثية وعناصرها المتوالدة. فأداة التشبيه الملحوظة تعطي انطباعاً أولياً أن ثمة محور ين أو طرفين متماثلين أو متقابلين أو متشابهين تقف الاداة وسيطاً مشتركاً بينهما لتساعدهما على التزاوج فالتوالد. ان (ضاحي).،..«مثل المخطوطة/ يبحث عمن يقرأه» ففي هذه الصورة التشبيهية يجتمع عنصران هما ضاحي والمخطوطة بواسطة أداة التشبيه (مثل) التي تساعدهما على التفاعل في وجه الشبه (الاكتشاف أو الرغبة في القراءة) وهو محور ثالث يتصل بالشاعر فيبلور عنصر القناع في النص عبر تزاوج أركانه الثلاثة: الشاعر والمغني والوسيط (المخطوطة)[٢٠] كما سبق توضيحه في القسم الاول من الدراسة.

والامر كذلك في «من قاع المخطوطة يخرج كالميناء» حيث تلتقي محاور ثلاثة هي ضاحي والمخطوطة والبحر. الاّ أن متابعة أطراف الصورة التشبيهية البسيطة ورصد ملامحها تغدو من الصعوبة تدريجياً كلما ازدادت عناصر التشبيه خفاء ومحاور التوالد تجر يداً ووسائط التعبير البلاغي تنامياً وتشابكاً، مما يضع ملامح التشبيه الخفي والموسع في حدود الصورة الشعر ية وآفاقها اللامحدودة.

ان الصورة الرئيسية التي انطلق منها نص الشرقاوي، كما يبدو، هي صورة المطلع التي غالباً ما تشكل أهمية خاصة في تجر بة الشرقاوي الشعر ية بصورة عامة، اذ يتحدد منها مسار النص الشعري بأكمله في عملية من التوالد والتزاوج مستمرة. وصورة المطلع هذه، وهي تستبطن عملية الخلق الفني عبر الفنان ضاحي بن وليد/ القناع، تقوم في جوهرها على محور ين متقابلين هما: الداخل والخارج، الذات والموضوع، الانا والهو..وهما الوجهان المتلازمان في كل عملية خلق على الاطلاق. ويختار الشاعر «النحلة» هذا الكائن الصغير المتحرك الدؤوب في عمله والمعروف بنظامه وتجر بته الباطنية وتوالده المستمر عبر حركة العمل والانتاج والمنطوي على النقيضين فيه (الداخل والخارج) لذة العسل وألم اللسع؛ يختار الشاعر (النحلة) مشبهاً به للمشبه (ضاحي ــ القناع) الذي لا يذكره

أو يشير اليه تصريحاً بل عبر صيغة لغوية فريدة في كل النص هي «منغمر» لاحتوائها على الداخل والخارج معاً، الفاعل والمفعول عبر المنفعل، كما ستوضحه هذه الدراسة في المستوى الخاص باللغة، وللايحاء بعملية الخلق عبر الخالق نفسه دون تحديده في مطرب أو ملحن أو شاعر وهو ما يمنح الصورة ــ المطلع امكانية التفتق عن عناصر فنية أبعد مدى منها كالقناع والرمز والاسطورة.. الخ. لذلك تتكون صورة المطلع من طرفي تشبيه هما الفنان والنحلة تملأ المساحة بينهما، ولتكن وجه الشبه، حركة استعارية تصويرية قائمة على «جدل» العلاقة بين الداخل والخارج:

منغمر في عسل التعب الطالع من حمّى النحلة.

ولكن في هذه الحيوية التصويرية يندمج المشبه في المشبه به حين يعير الفنان أبرز صفات معاناته الفنية (الحمى) للنحلة بحيث تعيره هي بدورها أحلى ثمار معاناتها ليضاف العسل للتعب فيغدو ان شيئاً واحد وتجربة متحدة متجادلة ومتفاعلة على الرغم مما توحيه من تناقض ظاهري. و يقوم المناخ الاستعاري بدمج كل تلك العناصر من التشبيهات الجزئية الصغيرة والمتناقضات في صورة شعرية واحدة طرفاها المتجادلان ضاحي(٢١) والنحلة توحي بصورة نهر من العسل المر (التعب) الطالع من معاناة (حمى) النحلة، وهي معاناة انسانية أو مؤنسنة بواسطة استعارة الحمى، ينغمر فيه ضاحي الفنان الخالق.

ان الصورة السابقة في اطارها العام ترسم حدود الحركة الداخلية أو واقع المعاناة والخلق، وذلك على الرغم مما تنطوي عليه أجزاؤها وتفاصيلها من جدل الداخل والخارج الذي تفصح عنه كل من صيغة التضاد التصويرية «عسل التعب» والصيغة اللغوية الفريدة «منغمر». انها صورة المعاناة الفنية في وجهها الداخلي وهي أقرب الى التجريد والخصوصية لما فيها من ذاتية وجوانية. لذلك تستدعي، في مقابلها، معادلاً فنياً يجسدها و ينقلها من المحسوس للملموس ومن الداخل للخارج، و بذلك ينطلق المحور التصويري المقابل في الصورة التالية:

«منهمر في نسغ المحار الداخل أحلام النخلة».

وهو معادل فني يستمد عناصره التصويرية من أبرز خصائص الواقع ومن خلاصة معاناة الانسان فيه متكئاً على مقولة «النخلة والبحر» والعلاقة بينهما. وهي علاقة متجادلة تدخل الواحد في الآخر بفعل حيوية الاستعارة، كما يتضح في مركز الصورة «نسغ المحار» مفسحة مجال التصوير أمام تداخل نسيج الصورة السابقة في الصورة الراهنة عبر انسراب الخارج في الداخل وافراز الداخل للخارج في صيغة من الجدل التصويري الذي يصعب فك طرفيه: الداخل والخارج، أو الشكل والمضمون في عملية الخلق الفني التي تشكل مدلول الصورة. وهذا المركز «نسغ المحار» يتوازى في مضمونه و بنائه وايقاعه مع مركز الصورة السابقة «عسل التعب» و يشكلان معاً طرفين في ضفيرة صورية واحدة متناسجة ومتفرعة الى بقية أرجاء الصورتين لتجمعهما في ضفيرة أكبر وأكثر تشابكاً وتعقيداً مما يعكس حقيقة التجربة الفنية (الشعرية والغنائية والموسيقية) التي يشرع النص في التعبير عنها والتي تشكل موضوعه الأساس.

وأعود أخيراً للقول بأن تتبع دوائر الفاعلية التصوير ية في النص، حتى من خلال صورة واحدة «محدودة»، لايمكن أن يتحقق بصورة مرضية، لأنه أمر محال بسبب التوالد اللامحدود لتلك الفاعلية في النص، حتى ولو تم مسح النص كلمة كلمة وصورة صورة وحرفاً حرفاً. وهي نتيجة تتفق مع ما توصل اليه نقاد ودارسون كبار حول هذه المسألة؛ فهذا (سي.دي.لويس) بعد دراسة مستفيضة لطبيعة الصورة الشعرية يقول: «يبدو انني وجدت ماأردته حول الصورة الشعرية فالابداع والجرأة والخصوبة في الصورة، كلها تعد «نقطة قوية» أما الروح التى تسيطر على القصيدة، ومثل أية روح أخرى، فهي معرضة للافلات من اليد».(٢٢)

وهذا الناقد (س. هـ. بورتون) يقرر «اذا اعتبرت الصورة أو الكلمة مركزاً لدائرة تحيط بها دائرة أكثر اتساعاً، أو دوائر، فان الدائرة الاولى تمثل ردود الفعل الاولية» وهلم جرا. وكل التداعيات التي تحملها كل كلمة بينها علاقات متبادلة، بحيث ان الصورة الكلية، مع انها جماع هذه الاجزاء، تكون أكثر خصباً وغنى بلا حدود مما يمكن أن يكون عليه حاصل جمع الاجزاء، بما أن هذه الاجزاء ملتحمة عاطفياً لتشكل تلك الصورة الكلية».(٢٣)

هناك نسقان مميزان للصورة الشعرية يتكرران في نص الشرقاوي بدرجة ملفتة، وهما نسق «الصورة ــ الضد»، ونسق «الصورة ــ الخلط». ومن خصائص النسق الاول الجمع بين الثنائيات المتضادة في العالم الخارجي من خلال صيغ لغوية محددة كاضافة الضد الى ضده كما في قوله «ضوء الظلمة» و «خمر الصحوة».
أو وصف الضد بصفات ضده كقوله «الظلمات البيضاء» و «حريقاً مطرياً» و «اليأس الاخضر» ص١٤
و «الومضات الليلية». أما خصائص النسق الثاني فتتجلى في الجمع بين طرفين لا يجمعهما جامع في المعطى الموضوعي وذلك بوسائط لغوية شبيهة كقوله «قطرة خبز وكسرة ماء» و «تأبط في شفتي فضاء السندس» ص٩ و «أغاني الثقب الارحب» و «لون الماء» ص١٤ و «خطوات يديه» و «فضاء وترياً».

وهما نسقان متماثلان سواء في خصائصهما الفنية أو صيغهما اللغوية التي تعبر عن تلك الخصائص، اذ يلتقيان في كل من عنصري التشبيه والاستعارة بحيث يتم تشبيه الشيء بضده أو اعارة صفات الشيء لما لا يوجد معه صفة مشتركة. ويقوم النسقان بوظائف فنية مشتركة أو متوازية تأخذ بفاعلية التصوير شوطاً أبعد في تجسيد التجربة الشعرية قد يقرب من حدود المبالغة والشطط في جانب منه مما يعكس روح القلق والاضطراب «الحمى» التي تتداخل مع عملية الخلق والابداع على الاطلاق، حتى وان كانت هذه الحدود المنفلتة المشطة تنبع أساساً من أصول بلاغية معروفة تقليدياً كالتشبيه والاستعارة من أصول لغوية ثابتة كالاضافة والنعت.

يمتـاز الـنسق/ الضد بأنه أكثر تجذراً بخصائصه في تربة التفكير البلاغي عند العرب، كما تشـهد بـذلك الامثلة العديدة من الشعر العربي مثل «والضد يظهر حسنه الضد» و «بضدها تتمايز الاشياء» ومن القرآن الكريم كقوله تعالى «يخرج الحي من الميت والميت من الحي» و «يولج الليل في الـنـهـار والـنهار في الليل»؛ وقد اعتبره الجرجاني من «أسرار البلاغة» حين وصفه بقوله: «وانما الصنعة والحذق، والنظر الذي يلطف و يدق في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة وتعقد بين الاجـنـبيات معاقد نسب وشبكة»(٢٤). و يشير له النص بوضوح في قوله «ياالحالج بالكلمات سمات الظـاهـر والـبـاطن». و ينبثق هذا النسق، أساساً، من محور التضاد بين الداخل والخارج الذي يمثل أحـد محاور النص الاساسية، اضافة الى محور التضاد بين الزمن الراهن، والزمن الكامن الذي يشكل مـع المـحـور السابق طرفين متزاوجين تتوالد من تضافرهما كل من الرؤيا الفنية والزمن الجديد «الزمن الانثى».

واذا كـانـت ظـاهـرة الزمن منتشرة بكل وضوح وسعة في النص بما يشكل في حد ذاته محوراً أسـاسـيـاً تـنـهـض على تـوالـداته رؤيا النص ويمكن حصر عناصره في المفردات الدالة على الاحساس بـالـزمن كالوقت واللحظة والايام والزمن والليالي، اضافة الى الرموز مثل الوتر الثامن، والثاني والمرأة والـطـفـل وغير ذلـك، فـانـهـا (ظاهرة الزمن) تدخل في تجليات أكثر خصوبة وتوهجاً حين تنضفر مع ظـاهـرة التضاد بين الداخل والخارج عبر نسق الصورة/ الضد ففي اطار هذا النسق يكتسب كل من الـظـاهـرتين خصائص جديدة تستمدها الواحدة من الاخرى ما يضفي على بعديْ الزمان والمكان بعداً «زمكانياً» متجادلاً يترعرع من خلاله الحس الاسطوري بزمنه الدائري الذي عرضت له الدراسة في القسم الاول. ويمكن ملاحظة هذا الغنى الفني في صورة زمكانية مبنية على التضاد، مثل :

«يداً تمشي بالوقت وضاحي
يعدو مثل الألف المقصورة خلف صهيل الليل نهار...» ص ٣٠

بـحـيـث يـمكن الاحساس بتسلل الزمن من بين أوتار العازف و يديه عبر الاستعارة التمثيلية (تمشي) مـتـخـذاً مـن اللـغـة (الالف المقصورة) صهوة خيل هذه المرة، يمتطيها و يعدو ليخرج النهار من الليل و يـسـكـب الـداخـل على الخـارج انسكاب الضوء على الظلمة «وخيل الليل على الظلمات البيضاء تجول» ص٦٢. و يولد الزمن الحي من رحم الزمن الميت ولادة الاخضر المشع من الاسود المنطفىء

«ضاحي والليل وأغصان السدرة والطور الاخضر.
يصعد في حيزوم الفجر
وظل الموج على برق براق الازرق مرتعشاً
في الافق يرى نغماً. أنثى !!!» ص ٥٩

وولادة الـكـامن من الراهن «ما أبعده الوتر الثامن !! ما أبعده عني وأنا فيه» ص ٥٠ و بانفتاح كل من دائرة الزمن على دائرة المكان يغدو نسق الصورة ـــ الضد «وحدة سعيدة»: يتمرأى الضد في ضده و يـكـشـف نفسه فيه وتغدو الصفة جزءاً من موصوفها في مجرى النص المتسع لكل المتناقضات والقادر

علي تذو يب الفروق بينهما بالكشف عن جوهرها الواحد، فاذا من صلبه الحي تخرج «خيل الليل على الظلمات البيضاء تجول» واذا «الليل فوانيس تخرج من صحو الاوراق» و «الليل نهار النورس منفعل بالاشعار» و «الليل قطار السندس مشتعل بالامطار»، ص٥٨ وضاحي يشرب «خمر الصحوة». ص١٤ و يراقب في الكامن «صحو الخمرة» ص٣١، حتى غدا ضاحي «الثمل الصاحي» ص٥١.

و بذلك يشكل هذا النسق ــ الضد خلية من خلايا النص الحية تتزامن فيها لحظة الهدم والبناء و يتناسج الداخل بالخارج، لتنبثق من هذه اللحظة المركبة، حيث ان «اللحظة الشعر ية هي، جوهر ياً، علاقة تناغمية بين متضادين»(٢٥)، تنبثق رؤيا النص و «تتصاعد مثل لقاح الفجر». ص٥٨ أو «تتكور مثل النبق الناهد في الصدر الاخضر» ص٤٣.

وأخيراً يجدر القول أنه في اطار نسق الضد تبلغ الفاعلية التصوير ية ذروتها في النص بكشفها الباهر جميع خصائص الفنان ضاحي بن وليد الداخلية والخارجية، العاطفية والنفسية والصوتية، الزمانية والمكانية، مفجرة القدرات الهائلة والطاقات الكامنة التي يختزنها اسمه وصوته ولون بشرته الحالكة السوداء التي ينبلج منها فجر الابداع والخلق الفني، حاملة في طيها هم الشاعر والواقع «أفرج شفتيك ليخرج للشارع نحل الاسرار/ انضج في العتمة لؤلؤة/ نضجني في عذق الحسرة في شهق السدرة في عتق الخمرة في...» ص٥٦ «ضاحي/ يحمل ر يشته من قاع الطين/ يجادلها عن عرس الوقت وطير التكوين»... «ياليل الدان» ... «ياالحالج في الظلمات نهاراً ناضح»... «ياالحالج في الظلمة هم الكلمة»...«أخضرٌ على زنديك وأدخلُ أجيالي.» وفي «حمى» هذا العناق المتآصر بين ضاحي والشاعر والانسان والواقع عبر اتحاد بعدي الزمكان، لا تملك العناصر، جميع العناصر، اللغوية والموسيقية والتشكيلية الا أن تدخل في بعضها، متداخلة، متحدة، متزاوجة، متوالدة..حتى وأن أدى ذلك الى الخلط بينها، كما يبدو لاول وهلة في اطار المنطق والادراك والنظام السائد، أو الى كسر القوانين المتعارف عليها في اللغة والموسيقى، مما سأعرض له في ماهو مقبل من الدراسة، ما دامت المعاناة في أوجها«وأسكب بالر يشة زلزلة»... «كيف سأفلق هذا العصر بصوت أكبر من حجم الصعب؟» ص١٨، ومادام ضاحي ــ القناع والرمز والانسان والاسطورة والخلق والرؤيا

«يصرخ بالصوت المنهد كسيف المد :
ياليل الدان التفاحي / يارقصة أفراحي».
«أبواب تفتح / ضاحي والفقراء أيادٍ/ تبحث عن اطلالة خبز خلف الباب». ص٤٤

و يبدو ان الشاعر بمحاولة تشكيله اللغة وتفسير عناصرها وأصواتها وقوانينها بطر يقة رمز ية خاصة تحمل مدلولا سياسياً بالدرجة الاولى.

خاصة وأن الشرقاوي ير يد أن يعود باللغة الى ينابيعها المتفجرة الاولى في لسان البدوي قبل أن تصب في جداول وقنوات وضوابط لغوية المظهر ولكنها تحمل تحتها ضوابط سياسية واجتماعية ودينية الى آخره. وهذا ما يراه الارسوزي بالفعل في اطار نظر يته المذكورة التي تز يل كل الشوائب المتراكمة عن اللغة لترجعها الى بدايتها وطبيعتها «فاللسان العر بي، بكل أجزائه: بدائي، بدىء، أصيل. أي هوطبيعي النشأة، نفسيها ومعنو يها... وهذا الطابع الطبيعي للسان العر بي، ذو نتائج لسانية وانسانية: فمن الناحية اللسانية، يوضح ببنائه الاشتقاقي نهج الحياة في انشاء أداة بيانها، اللغة، وفي تنمية تلك الأداة وتطو يرها حتى الارتقاء الى اكتمال الأصالة، بالعودة الى المعنى: مصدر الانبثاق والابداع والحر ية»[٢٦].

ومهما يكن لهذه النظر ية من قيمة ومن تأثيرعلى الشرقاوي، مباشر أو غير مباشر، فان الصورة الشعر ية قد تعرضت، في سياق هذا النسق، الى خلط واضح وار باك شديد قاد في كثير من الاحيان الى اللبس والابهام، خاصة فيما يتصل بمستوى التركيب اللغوي، مما سأعرض له في مكانه، كقوله:

فصرخت الشاطىء والموجة أين أبي؟ ص٣٧

بدلاً من القول: فصرخت في أو استصرخت الشاطىء والموجة: أين أبي ؟ ! وقوله «هل كنت الشاعرُ يدخله الرمز» برفع خبر كان بدلاً من نصبه، الى غير ذلك.

و ينقسم نسق الصورة ــ الخلط في نص الشرقاوي الى عدد من المستو يات منها مستوى التركيب اللغوي المذكور، الجانب الصرفي والنحوي خاصة، ومنها المستوى الدلالي كقوله «تمد يديه الى شفتيها» ص١٩ فداخل بين يمد يديه وتمد يديها، و «قطرة خبز أو كسرة ماء» بدلا من التعبير المألوف في (قطرة ماء أو كسرة خبز) خالطاً بين الصفات ص٥٥، وقوله «خطوات يديه» بدلا من رجليه ص١٤، وقوله «الضحكة في أذنيه» ص٢٤ بدلا من شفتيه، ومنها مستوى الخلط بين وظائف أعضاء الجسم البشري كقوله «يتعكز ضحك الغيمة/ وخلاخيل بنات النجمة» فخلط بين وظائف كل من اليد والفم والقدم، ومستوى الخلط بين الحواس الخمس مثل قوله «الوتر الثامن يشر بني» مداخلاً بين حاستي السمع والذوق ص٢٧ وقوله «والصّو أذناه كواكب قلب يخرج منه الضوء» ص٣٦ خالطاً بين وظيفتي السمع والرؤية. ومنها مستوى الخلط بين وظائف الالوان كقوله «اليأس الاخضر» ص١٤، وقوله «أحلامك تلك المخضرات كقلب الاحمر» ص٣٦ و «ياليل الدان» التي تتكرر كثيراً. والخلط بين الموسيقى واللغة «كنْ ضاداً في الوتر الثامن» و «هات الهمزة ياضاحي وادخل في جرح الصو» ص٢٦، و بين عناصر البحر والصحراء مما سبق تناوله بالتفصيل، في اطار قانون التوالد الذي يحكم النص كما بينت، وهو المسئول كما يبدوعن ظاهرة نسق الصورة ــ الخلط التي يحاول الشاعر بواسطتها أن يذهب بذلك القانون المحرك للنص الى أقصى مداه في تفجيرعملية الخلق الفني حتى ولو كان ذلك على حساب التضحية بضوابط اللغة وقواعدها، كما رأينا، مما كان يعد عند اللغو يين العرب عيباً أساسياً وتقصيراً عن بلوغ الغاية البلاغية إذ أن «التخليط نقيض الترتيب، ومصرفه في الكلام مقابلته لمنفعة الترتيب، ولما كثر في الكلام سقط عن درجة البيان

وخرج عن حكم البلاغة، وهويكون بالتقديم والتأخير، ووضع الشيء في الموضع الذي لا يليق به ولا يناسبه»[٢٧].

اللغة

في المقول الشعري تمثل اللغة انحرافاً، تختلف درجاته ومستو ياته حسب الطاقة الابداعية، عن اللغة السائدة ومساراتها المألوفة، حيث تغدو اللغة الشعر ية، ولست أعنى الفاعلية التصو ير ية هنا، كلاماً في اللغة حسب تعبير اللسانيين، او مايسميه (رولان بارت) بـ «اللغة الثانية» التى تحرر «يقين اللغة» وتوجد الأدب[٢٧]. ومايبرر هذا الانحراف و يؤكده وظائفية اللغة الشعر ية التى تختص بالتعبير عن عدد من الانحرافات الاخرى المتصلة، أساساً، بمستو يات المقول الشعري المتعددة مما فصلت هذه الدراسة القول فيه، ولم تزل. ولم يكن بمقدور هذه الدراسة أو أية دراسة أخرى أن تتلمس طر يقها نحو تلك المستو يات المذكورة لولا توسلها باللغة واختراقها لحجبها وتحليل علاقاتها وألوانها ومستو ياتها، وتحسس الاسلوب الشعري من خلالها حيث ينفتح عالم النص مرحلة مرحلة وتنكشف أبعاده ومكوناته كلما توغلت القراءة أكثر في نسيج اللغة وتقلبت في مستو ياتها وتشبعت بخصائص الاسلوب الذي تفرزه تراكيبها الخاصة وانحرافاتها المشهودة.

كل ذلك يتم بصمت، وكأن اللغة غير موجودة، أو لكأنها جسد من زجاج يبين عن كل مكنونات النص الشعري من خلال دقة صنعه ورقة تركيبه وشفافية ألوانه البلاغية والتصو ير ية ورهافة بنائه وأسلو به، حيث يندس هناك، «بين اللغة والاسلوب، هاتين القوتين اللتين لا تبصران، يندس فن الكتابة»[٢٨]. ولكن سرعان ماتدرك القراءة الفاحصة للنص أنها وصلت الى ما وصلت اليه بفعل اللغة نفسه، وأنها لو رفعت ذلك الجسد الزجاجي الشفاف وأزاحته، افتراضاً بالطبع، لما تبقى من النص شيء يذكر، اللهم الا أصداء اللغة نفسها ورجع الكلمات وجرس الحروف وومض خصائص الاسلوب. لان المقول الشعري لايمكن ان يوجد، أساساً، الا من خلال اللغة الشعر ية ذات الاسلوب المتميز، حتى لكأنهما كائن واحد وكينونة مشتركة، وهما كذلك بالفعل.

وأعنى، هنا، باللغة الشعر ية ذات الاسلوب المتميز تلك الخصائص الوظائفية والمميزات التركيبية من نحو ية وصرفية التى تبلور خصائص المستو يات الاخرى وتعبر عنها، بطر يقة متميزة، كالمستوى التصو يري والرمزي والموسيقي والبنائي مما يمس شخصية الشاعر و ينبثق عن خصوصية تجر بته. ولا يمكن ان تمتلك اللغة صفة «الشعر ية» حتى تتمكن من إفراز خصائص اسلو بية تتصف بالانحراف في التركيب اللغوي والا تصال الوثيق بخصوصية التجر بة الشعر ية. لأن اللغة اذا كانت، كما يقول بارت «أشبه بطبيعة تمر كلية عبر كلام الكاتب، ولا تعطيه شكلا معيناً؛» وهي ملك للبشر، لا للكتاب، أي أنها مادة اجتماعية، من حيث المبدأ.. فان الاسلوب كلمة تدل على لغة تغوص في أساطير المؤلف الشخصية الخافية، حسب رأي بارت. الاسلوب اذن ملك للكاتب لكنه لا ينتج عن تفكير في الادب أو اختيار معين بل «يتصاعد من أعماق الكاتب الاسطور ية، و ينتشر ويمتد»[٢٩].

وإذن فان اللغة الشعرية والاسلوب وجهان لعملية واحدة تتصل بقضية الابداع والموهبة. ومن هنا تأتي أهمية البحث في عنصر اللغة وضرورة التحديق جيداً في شفافية ذلك الجسد البلوري الذي يخفي نفسه كلما استطاع ان يكشف عن خفايا النص الشعري ومكنوناته العميقة بطريقة اكثر جلاء وخصوصية. لذلك لاجدوى من افتراض «شكل لغوي» أو «جسد بلوري» ومحاولة التحديق فيه وحده، لانه ببساطة لايوجد وحده. إذاً لابد من التبصر فيه عبر تلك الشرايين والاوردة الدقيقة النابضة بالحيوية والخيال والممتدة في شبكة لانهائية عبر جميع خارطة الجسد ـــ النص، ذلك «ان أبرز معالم الجملة الشعرية هو الاعتماد على الخيال واللجوء الى التعبير بالصور، وماذلك الا لأن الشاعر لايهدف من جملته الى مجرد النقل والاخبار، وانما يهدف منها الى التأثير في القارىء والسامع، ولايتأتى له ذلك مالم يصطنع لغة خاصة، تتجاور فيها المفردات على نحو غير مألوف في لغة الكلام العادي، وتتغير فيها العلاقات المعهودة بين الالفاظ»[٣٠].

وفي نص الشرقاوي «تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة» تكتسب اللغة الشعرية حساسية خاصة وخصوصية متمايزة تتمظهر في محاولة الشاعر التوغل في أدق نسيج المفردات والاصوات اللغوية وجرس الحروف وتفجير الايقاع الخفي والرنين الكامن فيها، وكأنما هو بذلك يصور شخصية ضاحي المغني الذي يتحدث الشاعر عن تجربته مع الشعر من خلاله، وهو يلصق أذنه بجسد آلة العود ـــ اللغة، مصغياً بشغف ودهشة الى كل رنة تتصاعد من أوتاره وتتجاوب في انحائه مع نبضات قلبه وخفق روحه اللذين يحركان ريشته المبدعة: «فأسرح من زبد الامواج الجوانية قافية وأجدلها منتظراً أن يشرق من شهقاتي لحن السير» ص٤

وليس التعبير بالشعر أو الغناء، أو بكليهما، في حقيقته الا تعبيراً عن هم صاحب الكلمة أو الصوت في ارتباطه بهموم المجتمع وتجسيداً لتوتر العلاقة بين الذات والواقع «أحاول عتق الغبن المرهق في الشفتين» ص٤.

وهو ما يمنح شخصية ضاحي هذا العمق الجديد أو المكتشف مستمدة إياه من مستويات الرمز ومن خصوصية اللغة في النص، كما يعطي «تقاسيمه» صفة «الجدة» بالفعل، كما يشير الى ذلك عنوان القصيدة، وينفض عن صاحبها غبار الامس الذي ظل متراكماً عليها يصمها بالعجز والعبودية والخنوثة والسكر والعربدة والمجون.[٣١] ويحجب عن العيون الضوء ووهج الابداع وكلمات الخلق المنبعث من أعماق تلك المخطوطة المركونة في الزمن الامي، ويصم الآذان عن صوت الاصالة حيث «الانغام البدوية من شفتيه تطل على أيام الرعد» ص٦.. «مثل المخطوطة/ يبحث عمن يقرأه/ أو يرمي عن كتفيه غبار الامس» ص١٣.

إن هذا البعد الفكري والخلفية الاجتماعية والسياسية والفنية، جميعها يقف بوضوح وراء تميز اللغة الشعرية في نص الشرقاوي، مما أدى الى إفراز خصائص اسلوبية من جراء الوظائفية الجديدة التى اكتسبتها اللغة بفعل تجسيدها لموقف فكري واجتماعي مغاير، وهو ما قاد الى تغير في الموقف اللغوي، بطبيعة الحال، نتيجة للترابط الجدلي الذي تحدثنا عنه من قبل.

يمكن تقسيم مستويات اللغة الشعرية وظواهر الاسلوب التى تفرزها الى ثلاثة هي :
مستوى المعجم الشعري في دلالته الصوتية، ومستوى المميز النحوي، ومستوى البناء الصرفي.

وسوف تتم معالجة هذه المستويات في علاقتها بعضها ببعض من ناحية، وفي علاقة كل منها بالمستوى الذي تشتبك معه في فاعلية «البنية العميقة» أو البنية الداخلية أو المضمونية أو التصويرية، مما أمكن أن يجعل كل مستوى من تلك المستويات ذا وظيفة خصوصية متميزة ويمحص بدوره ملامح الخصوصية في جسد اللغة ومظاهر الاسلوب، اي في شكل الجسد اللغوي وحركته.

حقيقة ان «المفردة الشعرية» الكاملة غير موجودة على الاطلاق، غير ان علم الاصوات او الفونيمات بتركيزه على فحص المفردة اللغوية واعتبارها مكونة من أجزاء عديدة تماماً كالجملة، استطاع أن يكتشف في سياق تركيب مصوتات المفردة الواحدة خصائص نغمية متجاوبة و بصورة واضحة في بعض المفردات خصوصاً، وهي خصائص ايقاعية يحتاجها التركيب الشعري ضرورة. وهذا يعني انطواء بعض المفردات اللغوية على خميرة أو تربة شعرية صالحة للحرث والزرع والتفجير اليانع. وقد تكون هذه «الخميرة الشعرية» بمالها من مواصفات صوتية متجاوبة تناغمية وذات ارتباط بالاصول المجهولة للغة او الضاربة بجذورها في أعماق الطبيعة والانسان في طفولتهما وأصواتهما الاولى البدائية وحياتهما الاسطورية المشتركة، تكون مسئولة عن كثير من الظواهر الفنية المنبعثة في الكلام الشعري كظاهرة التنغيم والتكرار ودوران توليفة من الاصوات والحروف في الصورة أو الجملة الشعرية أو حتى في النص الشعري، كما يمكن أن تفسر ظاهرة «الشعرية» في قصيدة النثر وتقف جذراً مشتركاً لكل ماهو شعري من الكلام، بصرف النظر عن المعايير الاخرى الاكثر جلاء و وضوحاً وقسراً لتفتح فضاء النص الشعري.

ان مفردات مثل، السندس، منغوم، مركون، النورس، كهف، الريشة، البدوي، الانثى، ومئات غيرها يعجز العد عن حصرها يمكن ان تعطى انطباعاً أولياً بتوفر مناخ شعري أو إيقاعي متجاوب بين الاصوات في هذه المفردة أو تلك يساعد المتلقي ــ السامع بدرجة أساسية على الاستعداد لدخول حالة شعرية. ألم تقم حروف وأصوات معينة بدور مشابه في بعض فواتح السور والآيات في القرآن الكريم؟

ان هذا التصور الموسيقي لخصائص المفردة الشعرية يبدو مشروعاً ومنطقياً، مهما تلابسه من صور التخييل غير العلمية والاستسلام لقوانين النقد التذوقي الانطباعي، وذلك لان النص الشعري، هذا بالذات، مبنى أساساً في مجمله، بما في ذلك المستوى اللغوي، على تفجير دواخل ومكونات التجربة الفنية في الشعر والموسيقى والاصغاء الى حقيقتها الجوانية ورنينها المنبعث عميقاً من الداخل. ألم تتحرك حروف اللغة وأصواتها معزولة عن علاقاتها في الكلام وكأنها تفعل ذلك بقدرة قادر باحثة لها عن سياق جديد ومعنى مغاير يكنزها به الشاعر قبل دخولها في علاقات النص وإثر ذلك؟ فـ «هذى الالف المقصورة واقفة في البحر» وها هو الضمير (المغني/ الشاعر) «منشطر بأداة الشرط» و «ماء الفعل تقوس» و «تنتفض الكلمات المنصوبة في الليل/ وتكسر كل نقاط الوقف»

و «هـذا الـوتر المسقي بخارطة الليل العربي/ يشد على حرف الجر و يكسره/ و يهد أداة الشرط/ أداة الـنـفـي/ ويجزم بـالانغام زمام الكون» وهاهي ذي «همزات الوصل كواكب رمل مفتوحات كقلب الـفـقـراء» وهـاهو ذا الشاعر يسير وراء «قافلة الحرف» و «ماأحلى الحرف بدون ضفاف» الى آخر هذه القائمة الطويلة التى تنتشر أمثلتها صريحة في النص والتى تفصح عن قلق الشاعر في التعامل مع ضـوابـط اللـغـة المـألوفة السائدة محاولا أن يفتقها بحساسية لغوية جديدة تفصح عن جوهرها المكنون «مايصنع من وهب القلب اللاهث للكلمات؟»

مـن هـذا المـنـطلق الانطولوجي الذي يسيطر على تجربة الشاعر يتداخل كل شيء في النص بضده ويختلط بغيره، كما رأينا ذلك في نسق الصورة ــ الضد ونسق الصورة ــ الخلط، مما لايجمعه به رابط منطقي طارىء أو وحدة معرفية مستحدثة، بحثاً عن «جذر الاصل» الذي تنتمي اليه العناصر جـمـيـعـهـا دون اسـتـثـناء أو مفارقة أو تضاد أو طبقية أو تفاوت اجتماعي تجسده قوانين اللغة وفوارقها الـوظـيـفـيـة المختلفة بحيث يشير الدال الى مدلول والمدلول الى مرجع كما يقول اللسانيون، والعكس صـحـيـح بـالـطـبـع. أمـا في الـنص فان اللغة ليست لغة بقدر ماهي حياة بحذافيرها تعبر عن نفسها بـنـفـسـهـا، ولـذلـك كـانـت تشبيهها بالجسد الزجاجي اللامنظور، فـ «همزات الوصل كواكب رمل مفتوحات كقلب الفقراء» ص٣٨، «والرملة/ هذي الالف المحدودة صارية» ص٥٣، وهي ليست لـغـة مـعـرفـيـة منطوقة أو مكتوبة، بل هي ذاتها عناصر الكون والحياة في حركتها الايقاعية المموسقة وتفاعلاتها ببعض وتوالداتها اللامتناهية:
«الـضـو. صداح يتموسق مثل الرعدة في جسدي/ و يراسل حرفاً مزدلفاً بين الالوان» ص٢٤، بحيث يـدخـل كـل الـعـنـاصر في ايـقـاع كـوني واحد مشترك، اللغة، الموسيقى، الذكورة والانوثة، الداخل والخارج، الجزء والـكـل، الـذات والمـوضـوع، الـزمـان والمكان، عناصر الطبيعة، الانسان البدائي (الـبـدوي)، الخطوط والاشكال والالوان، عناصر الوجود الاولى: الماء والهواء والنار والتراب..وكأن الجـمـيـع واحـد أحد «يرقص في حفلات المحار» ص٣٩ و يردد، بصوت بكر عميق كأنه صرخات البدو او نهمة الغواص أو شهقات الوتر، أو تقاسيم العود في مصاحبة فن الصوت الخليجي العريق،، يردده الواحد ــ الجميع:

«ما أصغرني
وأنا النقطة دار العالم حولي»

وأخـيـراً فـان الـتـصـور الانـطولوجي المذكور لم يقتصر تأثيره على اللغة الشعرية في معجمها اللـغـوي ــ الـصـوتـي خـاصـة، بـل تـعـدى ذلـك الى كـل مـستويات النص مما سبق درسه كالرمز والاسـطـورة والـقـنـاع بمـا تـوالـد عـنـهـا من محاور شكلت أسس المعجم الشعري للنص وخميرة فاعليته الـتـصـويـريـة بمـسـتـوياتها المختلفة المذكورة بل وتعدى أثر ذلك التصور الانطولوجي، وهو في جوهره حالة شعرية صحيحة لقدرتها على لمس الجذور وتفجير الينابيع في الذاكرة الانسانية الاولى، الى أكثر الانـظـمـة صـلابـة في اللغة وأشدها تماسكاً عبر المراحل والعصور وأدقها تنظيماً، أو استعباداً، للسان العربي وتفكيره، وهو نظام العلاقات النحوية والتراكيب الصرفية، كما سيأتي درسه.

لابد قبل البدء في رصد هذه الظاهرة وتتبعها في نص الشرقاوي من طرح عدد من المقدمات الفكرية التي من شأنها أن تخفف من الشطط والغلو في الحكم على ظاهرة «الخروج» على النظام اللغوي أو الانحراف عن استخداماته المقرة وقوانينه المتعارف عليها... وتمكن من بحث هذه الظاهرة الشائكة في قليل أو كثير من الحذر اللازم...

أولا : كل نص جمالي لابد أن ينطوي على نظام خاص به يتداخل مع النظام العام بصورة أو بأخرى، ويختلف عنه بدرجة أو أكثر. وان تطابق معه فقد ملامحه الابداعية، وكذلك ان هو اختلف عنه كل الاختلاف.

ثانياً : لدى الشاعر المبدع قدرة مكثفة على استيعاب قواعد لغته الام، حتى وان لم يتعلمها تعلماً مباشراً أو مدرسياً. وقد أثبتت النظريات اللغوية الحديثة ذلك وطبقته حتى على مستوى الفرد العادي، لا الشاعر، خاصة نظرية تشومسكي في التوليد النحوي.

ثالثاً ــ ينبغي التأمل والتدقيق جيداً في انحرافات النص الابداعي اللغوية قبل تخطيئها ونسبتها الى الجهل بقواعد اللغة أو اللامبالاة.[٣٢]

رابعاً ــ ان الشعراء المبدعين في كل الامم هم الينابيع الاصفى للغاتهم، وهم المجددون الأساسيون في المجرى اللغوي العام.

خامساً ــ ان الشعر العربي منذ نشأته قد سبق بعهد طويل تاريخ وضع القواعد العربية وتقنينها وتدوينها، ولذلك اتخذ اللغويون من ذلك الشعر، خاصة الجاهلي، معياراً لعملهم اللغوي.

سادساً ــ يمكن حساب الانحرافات اللغوية في الشعر، المبدع خاصة، من الضرورات الشعرية، ولكن لاينبغي اسقاطها من الحساب، باعتبارها مظاهر اسلوبية ضمن اطار لغوي واحد قد يبرره يوماً ما تطور اللغة نفسه، وهو ماالتفت له فعلا بعبقرية نفاذة في تقنينه للشعر واللغة (في كل من نظام الدوائر والتقليب) الخليل بن أحمد.[٣٣]

سابعاً ــ ان القوانين السائدة والقواعد المعروفة لا تشكل مساحة القاعدة اللغوية بكاملها، بقدر ماهي جزء واضح معلوم من كل خاف مجهول، وجمهرة كبيرة من اللغويين المعروفين تقر بذلك، واختلاف المذاهب النحوية أثر آخر عليه وهكذا «فان لكل لغة أصولا وأوائل قد تخفى عنا، وتقصر أسبابها دوننا».[٣٤]

لن أعرض، هنا، الى كل مظاهر الانحراف الاسلوبية في لغة النص «تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة»، بقدر ما سأعرض لظاهرة تتصل بها وتشكل مظهراً أسلوبياً في لغة هذا النص بالذات، وان كان له جذور وامتدادات في تجربة الشرقاوي وعند عدد غير قليل من شعراء التجربة الجديدة في البحرين؛ وأعني بها ظاهرة تكسير اللغة عبر مخالفة قواعدها الشائعة وضوابطها المعروفة خاصة من الناحيتين النحوية والصرفية.

وحقيقة الامر أن هذه الظاهرة لم تكن قصراً على شعراء البحرين المحدثين فحسب، بل هي كما يبدو مرافقة لخارطة الحداثة العربية في الشعر العربي او في جزء كبير منها، إذ «تتمثل واحدة من الظواهر المميزة للشعراء المحدثين بالاهمال الذي يبدونه لقواعد النحو وفقة اللغة (الفيلولوجيا). و يشير خرق القواعد النحوية لدى بعض هؤلاء الشعراء *أما الى انعدام المعرفة الكافية* بالنحو، وإما الى عدم المبالاة بسلطة القواعد المكتوبة. وفي الحالتين، ثمة امتناع واضح عن التطابق مع النظام القائم والمتناقل عبر التراث.[٣٥]

ولست أشك في ان الشرقاوي مر بهذه المرحلة من «انعدام المعرفة الكافية بالنحو» وربما لايزال يترنح فيها نظراً لحداثة تجربته مع الشعر لصغر سنه وهو أمر ينسحب على معظم شعراء البحرين الشباب خاصة شعراء الحداثة الذين غالباً مايعالجون اللغة بوعي حاد و بحساسية جمالية مفرطة في قصائدهم. وهو أمر لاتخفى الدهشة إزاءه. وربما يفسره تحليل أحد الدارسين المحدثين الذين حدقوا بعمق في هذه الظاهرة، عربياً، حين قال مستطرداً «بل أكثر من هذا، ان هذه اللامبالاة تتخذ لدى بعض الشعراء صيغة فعل إرادي أوعمدي يبدو كما لو كان يشكل جانباً من هذا الديالكتيك الابداعي القائم على الهدم واعادة البناء، الذي يطمح الشاعر الحديث الى تحريكه في اللغة العربية».[٣٦]

وقد ينسحب هذا الحكم على تجربة الشرقاوي والتجربة الشعرية الجديدة بعامة في البحرين والى حد ما قد ينسحب على النص الذي نحن بصدده . غير ان الملفت للانتباه حقاً هو كون معظم الانحرافات النحوية والصرفية الواردة في النص المذكور، مما يمكن تفسيره وتبريره بارجاعه الى قواعد لغوية غير مستخدمة في العربية الشائعة والمتداولة مما تدل عليه الشواهد النحوية القديمة من أشعار العرب وأمثالهم. والاكثر لفتاً للنظر كون الشاعر يصر على توظيفها، خاصة ما يتصل بالمميز النحوي، على ذلك الوجه بالذات دون غيره مما يجوز فيه القول، وهو الشائع والمعروف، دون ان يستدعي ذلك كسراً في الوزن الذي لن يكون عقبة في وجهه لو أراد الرجوع الى القاعدة اللغوية العامة. ويمكن إيراد عدد من الامثلة، على سبيل الطرح لا الحصر، التى يزخر بها النص، ومنها:

١ ــ هل كنت الجوعُ (بالرفع) يواجه في الساحات كسرة خبز
ــ هل كنت الشاعرُ يدخله الرمز؟ ص٣٢
ــ كنت الجالسُ مثل سؤال الابيض في الريشة ص٣٣
٢ ــ يهز يداه فلا يتساقط منها غير الآه ص٤٦
٣ ــ صاحت بي الكلمة ساقعة (بالرفع) ص٦٠
ــ صاحت بي النجمة داخلة (بالرفع) في ذروتها ص٣٩

ان ما يستوقفني، هنا، حقاً من بين الامثلة السابقة هو المثال الاول، وذلك لالحاح الشاعر والنص عليه إلحاحاً يفضحه التكرار المتلاحق والمتلاصق، حتى ليتوهم متلقى النص، لاول وهلة، ان الشاعر يصر على تحديه بكسر قواعد اللغة التى ألف بمقتضاها اسم كان مرفوعاً وخبرها منصوباً، وهي أبسط قواعد اللغة المدرسية وأكثرها وضوحاً ومثالها من أكثر الامثلة دوراناً في اللغة العربية. هل أراد الشاعر ان يقول شيئاً آخر غير ذلك؟ نعم، وأستبعد جهل الشاعر لهذه الحقيقة اللغوية المدرسية البسيطة، بدليل ورودها في معظم النص سليمة حسب القاعدة العامة.[٣٧] وأكثر ما يجعلني أجيب بنعم هو استقطاب هذا النص، من بين كل قصائد الشاعر المتأخرة، لهذه الظاهرة اللغوية الفريدة وتمركزها الواضح فيه، مما لايدع مجالا للشك في انها تعني وجهاً غير وجه الجهل باللغة. وحتى نخلص الشاعر وانفسنا من عقدة الجهل والوقوع في الخطأ اللغوي ينبغي التذكير بالشاهد النحوي الذي أورده صاحب جواهر الادب مؤكداً صحة الرفع بعد كان في بعض المواضع كأن تكون زائدة مثلاً. والشاهد هو بيت من الشعر قالته أم عقيل وهي ترقص طفلها:

أنت تكون ماجد نبيل   إذا تهب شمال بليل

و يرفض الاستاذ ابراهيم العريض الاديب واللغوي المعروف «مجرد الاكتفاء بالقول أن (تكون) هنا زائدة، فهي قد خصته بالصفتين في حاضره وفي مستقبله خلفاً لابيه». و يلخص العريض موقفه من أمثال هذه الظاهرة قائلاً:

«أن قواعد اللغة ــ عند وضعها ــ لايمكن ان تكون غاية في حد ذاتها، ولو أنصف النحاة لاعتبروها وسيلة لفهم أسرار اللغة».[٣٨]

ان ما أراده الشرقاوي في ذلك ليس بعيداً عن تحليل العريض لهذه الظاهرة في الشاهد المذكور مرتكزاً على تقسيم الجملة الى زمنين في الحاضر والمستقبل وكأنه بذلك لم يبعد كثيراً من اعتبار (تكون) زائدة حين اعتبرها شبه جملة معترضة تتجه في معناها لزمن المستقبل متخللة او معترضة زمن الحاضر الذي يسود البيت والمتمثل أساساً في المبتدأ والخبر، وهي صيغة يقينية تحملها جملة تامة على العكس من شبه الجملة الناقصة والمعترضة والمنقطعة.

غير ان الامر في مثال الشرقاوي يزداد تعقيداً وتداخلاً كما أرى فالزمن لاينقسم بل يتواصل متداخلا متصلا متفاعلا دائرياً بين الماضى/ الحاضر والحاضر/ الماضي وذلك لكونه محصوراً بكثافة بين صيغة الاستفهام الصريحة (هل) المتصلة بفعل الماضي الناقص ذات الضمير المتصل العائد على الشاعر والجوع (كنتُ) وصيغة الجواب الضمنية المستدركة والسريعة والحاسمة التى تقطع على صيغة السؤال استرسالها وامتدادها في الذهن لتقطع الشك باليقين، الشك الصريح باليقين المضمر (أنا) الشاعر يدخله الرمز، (أنا) الجوع يواجه. وتؤكد الجملة الثالثة الخالية من صيغة الاستفهام (كنت الجالس مثل سؤال الابيض في الريشة) في الوقت الذي تتضمن بصراحة كلمة (سؤال) بين مفرداتها وهي في صيغة الاثبات او الاخبار، تؤكد تداخل الازمنة عبر صيغتي السؤال والجواب،

الشك واليقين، الصريح والضمني، الماضي والحاضر ولست آرى اضافة (سؤال) الى (الابيض) مسبوقاً بأداة تشبيه ملحوظة (مثل) الا ربطاً للشك الصريح باليقين الضمني، وللسؤال بالاجابة المحتمة وان كانت غامضة كالرمز او اللون الابيض، وللماضي المنحسر (مهما امتد) بالحاضر المتفتح على صفحة المستقبل. وليس أدل على هذه التحولات الزمنية المكثفة في تلك الصياغة اللغوية التى توحي بخطئها لاول وهلة، من انهمار عناصر الزمن المتداخلة والمتوالدة والمتضادة في المقاطع التالية المتوهجة بالرؤيا والحلم:

كنت الجالسُ مثل سؤال الابيض في الريشة
نازفة عيناي
وقلبي طفل ملغوم بالحب
أهذي الغبشة تبحث في أشجار الاوتار عن العش الضائع
أم كان مناي الصبح حريقاً مطرياً
لم يسمعني أحد
لم يسمعني
وأنا البدوي أخيط فضاء وترياً
وأفصله أفقاً طالع
من أمواج البدو المرتعشات على أطراف غدي
فارحم ارحم ارحم كمدي ص٣٣

ان الشاعر منذ مطلع النص الذي قمت بتقديم تحليل مفصل له، يشرع في لعبته الفنية الخطيرة بتجريد عناصر اللغة من خلال استنطاق الحروف وتفجير طاقاتها الصوتية والشكلية (الكتابية) ورصد حركات اللغة من فتحة وكسرة وضمة وسكون، وأدواتها من جزم وشرط ونفي ووقف، ونقاطها وفواصلها..وليس حصيلة كل تلك الاجزاء والعناصر في مجموعها الا اللغة نفسها في قواعدها وضوابطها، نحوها وصرفها، وهو مايقوم بتفجيره عبر زوايا قد تبدو غير ذات أهمية الى الحد الذي قد تحسب على جانب الاخطاء اللغوية التى تنتشر في اعطاف النص وجوانبه من أوله لآخره.

ان ديدن الشاعر في خضم هذه اللعبة التفجيرية لعناصر اللغة ودأبه هو اعادة اللغة الى شبابها القوي و ينابيعها الصافية المتفجرة، وذلك باختراق الراهن والاتجاه نحو الكامن او كشف الظاهر بالباطن كما يقول النص. ومن هنا تأتي وظيفة «البدوي» المركزية في النص التى تجذب نحوها كل شيء كمركز الدائرة، هذا البدائي او البدىء الذي تبدو له سمات الظاهر والباطن وتتبدى له غوامض الامور بفراسة كاشفة نادرة وهو بدء كل شيء اللغة والشعر والارض والبحر والزمن العربي منذ الموسيقى حتى آخر الفواجع العربية التى يعاصرها النص والشاعر. ولكن «في البدء كان الكلمة»، أي اللغة حيث كل شيء يتشكل وفق هوى النفس و يتجه نحو معانقة الكون حيث الزمن الدائري حين كانت الحركة سكوناً غامضاً تتفتق منه بقية الحركات: الضمة والفتحة والكسرة أو العودة الى الاصل الغامض، مركز الدائرة، والنقطة التى يدور حولها العالم، او «جذر

الاصل» كما يعبر عنها النص في اكثر من موضع صريح، قبل ان يكون «الرفع علم الاسناد»، اي الفاعل الذكر و «دليل ان الكلمة يتحدث عنها» وقبل ان تغدو «الفتحة ليست بعلم على إعراب» أي الانثى المفعول فيها أبداً «لكونها» الحركة الخفيفة المستحبة «وقبل ان يكون الجر علم الاضافة سواء أكانت بحرف ام بغير حرف»[٣٩]، اي التابع أبداً لغيره والمجرور به

في اطار هذا التصور الانطولوجي لجذر الاصل اللغوي الذي تتوحد في أسه الواحد الاحد جميع المتناقضات والثنائيات والصيغ، كما رأينا، يمكن كذلك والى حد بعيد تبرير الانحراف النحوي في المثال الثاني «يهز يداه فلا يتساقط منها غير الآه» بحيث نشعر في صياغة الجملة بخليط من العناصر المتنافرة من حيث بناها وعلاقاتها وقد انصهرت جميعاً في سياق لغوي واحد وتمحورت حول ذلك المميز النحوي «الشاذ» ــ «يهز يداه» الذي لم ينتصب فيه المفعول او المهزوز من جراء قوة فعل الفاعل، بل ارتفع مثل الفعل والفاعل ليشكل معهما حركة واحدة متناعمة قائمة على بنية الرفع، بحيث غدا كل من الفعل والفاعل والمفعول بنية واحدة من شأنها ان تعطي صورة الهز، صوريأ وايقاعياً وتشكيلياً قوة وعمقاً يمكن تحسسهما عبر بقية صياغة الجملة حين يكون المثنى (منهما) مفرداً هو الآخر. وبذلك تتماسك الجملة كلها في صياغة بنيوية قائمة على تحاور الاضداد وتفاعل المتنافرات، كالنصب المرفوع (يداه) والتثنية المفردة (منها) ونفي النفي وصولا للايجاب (فلا ــ غير) وتذكير المؤنث (يتساقط الآه) واضافة المعرفة للفكرة (غير الآه) وانقسام الجملة في مجموعها الى ثلاثة أقسام متوالدة على المستوى النحوي هي الاثبات (يهز يداه) فالنفي (فلا يتساقط) فنفي النفي (غير الآه) أي العودة الى حالة الاثبات الاولى وهو مايؤكد فعل الهز ويعمقه كبنية واحدة يتزاوج فيها الفاعل والمفعول فيكون فعل الهز أقوى وأشمل.

ويزيد من عمق هذه الظاهرة الانحرافية ويقوي من أثرها المذكور كونها مبررة في كلام العرب وبعض لغاتهم القديمة التى اصبحت اليوم شاذة بسيادة اللغة الرسمية. فصاحب (شذور الذهب في فهم كلام العرب) يورد شاهداً لغوياً يثبت ان بعض العرب كانوا لايعربون المثنى بل يأخذونه على البناء المرفوع في كل الاحوال، والشاهد هو:

إن أباها وأبا أباها   قد بلغا في المجد غايتاها

وهو ماجعلني أبعد الانحراف اللغوي في المثال السابق عن عداد الاخطاء اللغوية التى يعج بها النص، وأتلمس عوضاً عن ذلك المظاهر الاسلوبية التى يفرزها، والفاعلية اللغوية التى تحرك صياغته لتدخلها في حيز القصور الانطولوجي العام، واللغوي بصفة خاصة، الذي يحرك مجموع النص تماماً كما هو الشأن في المثال السابق الذي كان أكثر عمقاً ودلالة كما رأينا.

◆ ◆ ◆

على المستوى الصرفي لم يعط النص انحرافات لغوية هامة تشكل مظهراً واضحاً من مظاهر الاسلوب فيه، فيما عدا ظاهرة واحدة يمكن ملاحظة انتشارها الافقي أو السطحي على جسد النص أكثر من توغلها عميقاً في روحه، كما هو شأن المستوى النحوي، وربما يعود السبب الى صعوبة تفجير مجال بنية المفردة الواحدة في حد ذاتها وتغيير مكوناتها الداخلية الخاصة، وعلى الرغم من ذلك فقد حاول النص، في سياق هذه الظاهرة، تفجير المفردة الاسم بادخال صيغة الفعل عليها أو ادخالها في تركيبة الفعل. فمن ذلك مثلا صياغة للافعال (علبني، عقلني، شيأني، تشيء، يجاسد، يتموسق، أتقوقع، يتسنبل، يشجرني، أخضرّ نتجمهر، قسمني، تشهب، وترني، تدمدم، أنهد) وذلك من الاسماء والصفات التالية على التوالي (علبة، عقل، شيء، جسد، موسيقى، قوقعة، سنبلة، شجرة، اللون الاخضر، الجمهور، تقاسيم، شهاب، وتر، دم، هدة الغواصين أي ثورتهم). وهذه الظاهرة ليست بجديدة على اللغة العربية وقواعدها المعروفة من حيث العلاقة بين الاسم والفعل واشتقاق الواحد من الآخر، فهناك باب معروف في النحو العربي اسمه (اسم الفعل أو أسماء الافعال)، كما انها كثرت بصورة ملحوظة في الشعر الحديث خاصة في شعر أدونيس الذي كان أول من ركز عليها وتأثر بها عدد من الشعراء العرب الشباب، وليس مستبعداً أن يكون منهم علي الشرقاوي في تجربته الشعرية بما فيها هذا النص. وربما يكون هذا سبباً آخر في عدم عمق هذه الظاهر في النص كمنحى اسلوبي أو انحراف لغوي صرفي. وان كنت أرى أن الظاهر في ذاتها يمكن أن تنتمي الى أجواء النص في السياق التحليلي لهذه الدراسة، لأنها تفسر القلق النفسي ازاء البنى الصماء الجاهزة كالاسماء التي يصعب وضعها في مجرى النص الا وفق علاقات خارجية، من الناحية اللغوية، واضحة.. أو ضمن علاقات ضمنية تستدعي التأويل والاضمار على مستوى الصورة لبث تيار الفعل والحركة في أوصالها تماماً كالسمك البري أو الاوتار البحرية، أو ما ذكرناه من أمثلة في المستوى النحوي.. والا فلن تسلم تلك الاسماء الجامدة من تفجيرها من الداخل لتتحول الى شظايا متناثرة حية تسبح في جسد النص المائي كفعل الموسيقى والسنبلة والتشيؤ والمجاسدة الى آخره.

غير ان الجديد في اطار هذه الظاهرة هو صياغة أفعال لاول مرة من أسماء مثل الدم والهدة والشهاب والوتر والتقاسيم. وقد كان الشاعر موفقاً فيها جميعاً فيما عدا «تدمدم» التي يعني بها (كن دماً) لانها تختلط بمعنى آخر هو الدمدمة والدويّ الذي هو متكرس في الذهن، خاصة وأن الصورة التي وردت فيها «تدمدم» لا تحوي أية قرينة تشير الى ظاهرة تفجير اسم الدم في صيغة من الفعل «وتدمدم في أسرار الاوتار لكي تحلم» ص ٣٤ وقد يكون الشاعر اهتم بالوظيفة الصوتية التي تولدها صيغة الفعل بتكرار اسم الدم مرتين متتاليتين لتعطي ماهو بدندنة الاوتار أو نزف الدم المتواصل.

غير ان الشاعر كان موفقاً جداً في تفجير كل من الوتر والهدة والتقاسيم، لما لصياغاتها الفعلية من ايحاءات ودلالات تتصل بمعنى الفعل الجديد المنقول اليه الاسم؛ فالى جانب القصد من (وترني) اجعلني وتراً، تحمل الصياغة الفعلية معنى اجعلني متوتراً، وهنا يلتقي الوتر بالتوتر اللذين لاشك يلتقيان أساساً في جذر دلالي مشترك استطاع الفعل «وترني» أن يكشف عنه و يربطه بمناخ

النص العام. وكذلك الشأن مع «إنهد» التي تحمل معنى ثورة الغواصين اصطلاحاً وسقوط جدار البيت أو سقفه أو جميعه دلالة. وفعل «قسمني» غني هو الآخر بالدلالات التي تجعل التقسيم الموسيقي خلاصة التقسيمات الأخرى، مما يوسع من مجالها الايحائي الرمزي في النص و يربطها بمستو ياته المتعددة.

في ضوء التناول السابق لظاهرة الانحراف اللغوي التي تشكل خصائص اسلوبية مميزة في نص الشرقاوي، يمكن استخلاص النتائج التالية في اطار ما تقدم من مقدمات فكر ية عامة حول هذه الظاهرة التي تتصل بالجانب المبدع من شعرنا العربي الحديث:

أولاً ــ ليس اتقان اللغة واجادة قواعدها بصورة مدرسية شرطاً أساسياً من شروط الابداع في الشعر الحديث، وان كان عاملاً مساعداً عليه ومعمقاً لمجراه. وذلك لان الشرط الابداعي مقرون بالحساسية الخاصة في التعامل مع اللغة من خلال قوانين النص نفسه، مما يؤدي الى عدد من الانحرافات اللغو ية الهامة التي قد تحسب، في اطار الفهم المتعجل والحكم المتسرع والتقليد المتزمت، خروجاً على قواعد اللغة، في الوقت التي هي من أبرز الخصائص الاسلوبية في ذلك النص والمنبثقة من حساسية جديدة للغة.

ثانياً ــ ان الشاعر الحديث، في الوقت الذي يستخدم اللغة، يساهم في خلق اللغة واعادة صياغتها وفق انحرافات وخصائص وتراكيب اسلوبية جديدة تستمد أنساغها من الاعماق المجهولة للغة، وتقوم باكتشافها وتوظيفها بصورة أقرب الى صفائها الاول البكر. معنى هذا ان الشاعر لا يستخدم اللغة بشروطها هي بل بشروطه هو، شروط الابداع.

ثالثاً ــ على قدر ما يوجد في النص الشعري من انحرافات لغو ية تشكل مظاهر اسلوبية جديدة وذات حساسية جمالية معبرة عن مستو يات النص و بنيته العميقة، يكون نصيب النص الشعري من درجة الابداع وعمق التجربة واتساع الرؤية الفنية.

رابعاً ــ ان الانحرافات اللغو ية غير المبررة ببنائية النص ذاتها من جهة، و بحساسية اللغة في أعماقها البعيدة الكامنة من جهة ثانية، لا يمكن اعتبارها خصائص اسلوبية تحسب لصالح النص بل هي تحسب عليه، ولا مفر من اعتبارها في قائمة الاخطاء والسلبيات المضرة بالنص واللغة على حد سواء.

خامساً ــ ان مظاهر الاسلوب وانحرافات اللغة في النص لا يمكن أن تكشف عن بنيته العميقة ومستو ياته المختلفة، الا بعد أن تمنحها تلك البنية «هو ية وجود» تكشف انتماءها للنص الذي يجب أن ينكشف بها، أخيراً، ومن خلالها. لذلك لا ينبغي غير التر يث في الحكم على النص، ان سلباً أو ايجاباً، من خلال تلك المظاهر والانحرافات.

سادساً ــ لا توجد، ولا ينبغي أن توجد، في الشعر الحديث «ضرورات شعرية» تقسر الشاعر على أن يقول مالا تريده لغة النص أساساً، وذلك لان «الشاعر الحديث يتمتع، في شكله الحر، أو أكثر من ذلك في قصيدته النثرية، بحريته الكاملة ببناء جملة كما يشاء، ودون تحديات مسبقة»[٤٠]. وهي حرية يتحمل مسئوليتها الشاعر وحده دون سواه.

الموسيقى

بسبب ما لقضية الايقاع من أهمية بالغة وأثر حاسم في التفريق بين ما هو شعري وما هو غير شعري، كان لابد من المقدمات التي تمهد الدرب وتبسط التناول وتحدد القضية، وصولاً الى معيارية العنصر الايقاعي لتطبيقه على نص الشرقاوي أو اكتشافه فيه.

قبل كل شيء أبدأ باقتراح هذه المقولة العامة : كل شيء من دون الايقاع هو شيء عادي من أشياء الحياة اليومية العابرة، اللغة، الاشارات، الرموز، الاسماء، الصفات، العناصر، الاصوات، الصور، المحسوسات، المجردات، الى آخره.. حتى الوزن الشعري لا يغدو عنصراً شعرياً، أي يكون النص الذي يتلبسه شعراً، قبل أن يخامره الايقاع و ينسرب فيه. وهنا تبرز أول قضية فكرية أمام هذه المقولة، تتعلق بمفهوم «الايقاع» من جهة، و بالفارق أو الفوارق الاساسية بينه و بين مفهوم «الوزن» من الجهة الثانية. و باضاءة جوانب هذه القضية يمكن تعميق المقولة العامة و وضعها على محور التخصيص والتمحيص.

يتفق الدارسون لعنصر الايقاع على أن مفهومه يتصل، أساساً، بعنصر الزمن في ديمومته التي لا تعرف الانقطاع وفي اتصاله وصيرورته ولا نهائيته، انه النهر الخالد الذي لا منبع له ولا مصب، أو الدائرة التي لا أول لمحيطها ولا آخر، فكلاهما يلتف حول نفسه و يدور حول مركزه، مكتفياً بذاته، يحيط بكل شيء ولا يحيط به شيء. ومن هنا سر قوته وعظمته، فهو يبتلع كل شيء و يفترس كل حي و يطغي على كل وجود و يكمن في جذر الحياة المتجدد أبداً. ومن هنا خوف الانسان منه وفرحه به، رهبته ورغبته، انقطاعه واتصاله على حد سواء؛ لان الانسان كائن حي ــ ميت، له مبتدأ وله منتهى، محاط بظروفه القائمة ومحاصر بحواسه الخمس ومسجون في قفص الطبيعة، مكبل بقوانين المادة ودبق الطين اللازب. غير ان هذا الانسان مكتنز بقدرته على التوالد والامتداد، مشحون بطاقة الخيال المجنحة متسع ببحار الحلم، ثاقب مخترق بحدة الوعي والتحديق في ذاته وما حوله، يضج بالنار التي سرقها من آلهة الزمن، قادر على أن يحول كل شيء في خدمته و يوظفه الى صالحه، فبدون الانسان لا قيمة للزمن، فهو أصم أبكم أعمى مغلق كمحيط الدائرة منكفيء على نفسه. هكذا أوهم الانسان نفسه منذ اللحظة الاولى التي وجدها أمام دائرة الكون، مثلما وجد السندباد نفسه حول بيضة الرخ الاسطورية، فحاول اختراقها وكسر قانون عزلتها ليكون جزءاً من ديمومتها، و يكون حاملاً لسر خلودها كما هو الشأن مع جلجامش الذي كان يبحث عن «عشبة الخلود». ومن هنا كانت أول نقاط التقاطع بين الانسان والزمن في محاولة الاول أن يكون نقطة على محيط الثاني

فيخترقه منها وصولاً الى سره، مركز الدائرة، الخلود. غير ان الانسان، هذا الجزء الدخيل، لا يقتنع بهذه الوظيفة الطفيلية لانها في الاخير تعني ابتلاعه وانهزامه، بقوانينه الخاصة قبل اقتحام دائرة الزمن، وانتصار القانون الابدي الكلي عليه، «فالنقرة لا زمان لها أي انها كالنقطة في المكان عند علماء الهندسة، وعلى ذلك فالزمن هو المدة الواقعة بين نقرتين»[٤١]، لذلك فالانسان لا يتخلّى عن خصائصه الانسانية ووظائفه البشرية لصالح الزمن وقوانينه، مكتفياً بنقطة السقوط على محيط الدائرة والتقاطع معه في لحظة زواج بين الفناء والخلود، النقطة والمحيط، الجزئي والكلي؛ بل هو يحاول أن ينتشر و يتكاثر و يتوالد و يفتت محيط الدائرة الى أجزاء و يقسمها الى مسافات، متساوية أو غير متساوية وفقاً لميزان طبعه[٤٢] وحركة ذاته هو، محولاً بذلك كل نقطة من نقاط ارتكازه على المحيط وتداخله بالدائرة وأسرارها منطقة صراع وتوتر وعناق لا ينفك بين الضد وضده، منها خرجت ملاحم الانسان الاولى وأساطير الخلق والتكوين ومختلف الثقافات والفنون والديانات والشعر والرقص والموسيقى واللغة والغناء والتصوير و... كل ما يتصل بفضاءات الخيال وقدرته على تصور لحظة المصادمة الاولى وتوالده على محيط الدائرة بين الآني والممتد، بين الساكن والمتحرك، بين الواقع والحلم، بين النقطة والمحيط، بين الموقع والموقَّع، الانامل الناقرة والدف المنقور[٤٣]، الريشة والاوتار.. انها لحظة المزاوجة بين الفاعل والمفعول، او المفعول الفعل، مقرونة بفعل التوالد والتكاثر والنمو والانتشار على محيط دائرة الزمن، اختزالاً لخصائص المصادمة البدء والتلامس الاول واللحظة البكر، رغبة في تخليدها وتجذيرها واكتشاف جوهرها الحي وقانونها المحرك أو «جذر الاصل». «ان الانسان هو الذي أقام بيديه نصباً ترمز الى عظمة روحه، وهذه النصب كآثاره الفنية والفكرية العظيمة وآثاره الروحانية هي التي يحتاج اليها الآن لتبعده عن تلك اللحظة اليائسة التي يواجه فيها فناءه هو»[٤٤]. وبالتالي فان أية لحظة تماس أو وقوع على خط الزمن هي لحظة ايقاعية بكر تبحث لنفسها عن حالة من الانتظام والتشكل في نسق ايقاعي من مميزاته انه يقسم خط الزمن الى وحدات زمنية، أي ايقاعية، وهي لحظة تؤسس في جوهرها المتصارع ــ المتناغم/ المتكامل جوهر الفنون جميعاً بلا استثناء بما فيها الشعر على اعتبار انه، حسب تعبير بودلير «السير ضد الحادثة». وفي اطار هذا المفهوم الميتافيزيقي لعنصر الوقوع أو الايقاع، يمكن الحدس باحتمال كون لحظة الارتطام الاولى بين اللحظة والزمن ذات طبيعة صوتية[٤٥] على اعتبار انها تمثل اللقاء الاول بين المتحرك والساكن على الاقل في انعكاسها على واعية الانسان التي يشكل السمع خاصيتها البكر والاهم، كما يبدو، في ادراك العالم منذ طفولة الفرد أو الانسانية. وليس معنى ذلك، ضرورة، ان الخصائص الصوتية هي الاصل الايقاعي، وان قد تكون، حسب هذا التصور، التعبير المادي الاول عنه. وذلك لان الايقاع متصل أساساً بالحالة الشعورية الناتجة عن ذلك التلامس البكر العميق الجذور في الوعي الجماعي بين المتناقضات المتناغمة. وليس من الضروري أن يكون التعبير الصوتي منبعها كما هو الامر عند كثير من علماء اللغة المحدثين، ولا التعبير الموسيقي صيغتها المثلى أو شكلها التعبيري الاكمل كما يرى الناقد الايطالي كروتشه. انهما مجرد تعبيرين أو شكلين تعبيريين عن حالة الايقاع الشعورية البكر، تماماً كالاشكال التعبيرية الاخرى. لان الزمن لا يمتاز بطبيعة صوتية أو موسيقية حتى يكون التقاطع معه من جنس تلك الطبيعة، بل هو لايمتاز أساساً بأية طبيعة كانت الا بطبيعته هو المغلقة على نفسها وخصائصها

المجهولة كالدائرة أو المرآة في عزلة كل منهما وحياديته. انما يأتي التمايز في خصائص الانسان ــ الفرد نفسه المتقاطع مع صمت الزمن والمنعكس على فضاء المرآة الذي لا قرار له.[٤٦] ومن هنا تنبع أنواع الفنون والآداب من جهة وتكتسب التجربة الفنية سماتها الذاتية المتميزة من جهة ثانية. من هنا، من خاصية الايقاع الميتافيزيقية، وفي تربته الثاوية في قرار الذاكرة الانسانية البعيدة يتحرك جذر الفنون المشترك، ولكنه يتفرع بعد ذلك الى شجرة الاشكال التعبيرية المختلفة والانواع الادبية ومختلف الفنون التي تبلورها بعد ذلك مؤثرات تقع خارج حدود اللحظة الميتافيزيقية البكر.

في هذا السياق يمكن فهم مقولة اليزابيث درو «ليس الوزن الا عنصراً واحداً من عناصر الايقاع» كما يمكن فهم قولها «انما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الاساس، أو القاعدة التي يتباعد عنها ثم يعود اليها، وهي عنصر حركة أكبر، وتلك الحركة هي الايقاع، والايقاع يعني التدفق، أو الانسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الاحساس أكثر من التفعيلات». ومعنى ذلك أن من خصائص الايقاع الجوهرية الانتظام في نسق يحدد هويته أو في عدد من الانساق المتصلة أساساً بعنصر الزمن كالمعاودة والتكرار والترجيع والفواصل والحركة والسكون مما يشير الى حركة الجزء في الكل واللحظة في الزمن. كما أن من خصائصه البارزة، بسبب وجوده جذراً في كل الفنون على الاطلاق بما يعتبر عنصراً أساساً في كل منها، كونه قاسماً مشتركاً بين جميع الفنون قادراً على تفجير خصائصها أو خصائص عدد منها في اطار الفن الابداعي الواحد، نظراً لانبثاق كل فن من واحدة أو أكثر من الحواس الخمس، في حين ينبثق عنصر الايقاع منها مجتمعة و يعبر عنها وهي في حالة انصهار أولية أساسها الدماغ البشري والحالة الانسانية، وهو مايسميه (بريتون) «وحدة الذهن في تعددية المادة»[٤٧] التي هي «حساسات متزامنة»[٤٨] ففي اطار فن الشعر، مثلا، نجد الايقاع يتخلل اللغة والموسيقى والصور والاخيلة والكلمات والحروف، بما يمكن من الحديث عن ايقاع لغوي، في النص الشعري، وايقاع موسيقي وزني وايقاع صوري وايقاع لوني وايقاع صوتي وايقاع معماري محسوس وايقاع مجرد وايقاع جزئي وايقاع كلي الى آخره. غير ان جميع الايقاعات ترجع الى عنصر الايقاع الاساس المرتبط بالزمن المنتظم في نسق أو «نسب زمانيه»[٤٩] كما ترجع أهمية مستوى ايقاعي على آخر، في اطار الفن الابداعي الواحد، الى طبيعة المادة الخام التي تتشكل منها خميرة ذلك الفن وقابليته التشكيلية والتعبيرية.. وهي في الشعر اللغة في كثافة مستويبها الدلالي والصوتي بما يخلق ايقاعاً موسيقياً خاصاً بالشعر وان هو اتصل في بعض وجوهه بفن الموسيقى، الا انه مختلف عنه بخاصية الكلام أو الدلالة اللفظية التي عادة ما تحرر المفردة اللغوية من شحناتها العاطفية ومكنوناتها الموسيقية أو الصوتية،» فالعواطف مرتبطة بالكلمات أو الافعال ولا يحررها سوى المعنى».[٥٠]

كان لا مفر من هذه الرحلة الطويلة المتشعبة في غابات التصور الميتافيزيقي بحثاً عن مفهوم الايقاع من جهة، وصلته بمفهوم الوزن أو موسيقى الشعر من جهة ثانية؛ وذلك للاسباب التالية:

أولاً ــ ان نص الشرقاوي نفسه ذو طبيعة انطولوجية ميتافيزيقية في بعض مستوياته، كما اتضح من سير الدراسة.

ثانياً ــ تداخل عنصري الموسيقى والشعر في النص لا في مستواه الفني التشكيلي فحسب، كما هو الشأن مع أي نص شعري آخر، بل في مستوى موضوعه وفكرته والحالة النفسية التي انفجر النص بين يديها وانبثق من خصائصها.

ثالثاً ــ ان من أبرز خصائص نص الشرقاوي استنطاق اللغة بالموسيقى والموسيقى باللغة، استنطاقاً مباشراً لا يمكن تفسيره أو فهمه والاحساس به الا بالكشف عن الجذر الاصل الذي يربط بين الاثنين، وهو ذو طابع ما ورائي، حسب رايي.

رابعاً ــ ان مثل هذه الرحلة، على علاتها، يمكن أن تسهل من تناول موضوع الايقاع في النص وذلك بتقسيماته وتفريعاته ومستوياته المتصلة بعدد من الفنون، وبالخارج والداخل في تقاطع محور الايقاع بمحور الوزن مما يمثل شبكة معقدة في النص تعبر عن تعقيد وتشابك مستويات النص الاخرى التي تناولتها الدراسة في بناه الاعمق.

خامساً ــ التمهيد لدراسة مستوى وحدة النص الفنية التي تشكل الوحدة الايقاعية احدى مستوياتها الداخلية، وذلك على اعتبار ان الشعر الجديد كما يفهمه أدونيس مثلا «يصدر عن حساسية ميتافيزيقية، تحس الاشياء احساساً كشفياً وفقاً لجوهرها وصميمها الذي لا يدركها العقل والمنطق بل يدركهما الخيال والحلم». وهذا معناه «ان الشعر الجديد، من هذه الوجهة، هو ميتافيزياء الكيان الانساني»(٥١) وهو ما يشكل سبباً بارزاً من أسباب غموضه وانغلاقه، وذلك لانفتاح جوهره على كل شيء، كل الكون الانساني رأسياً وأفقياً.

من أعطاف التصور الميتافيزيقي السابق يمكن استخلاص تصور منطقي لعنصر الايقاع وعلاقته بعنصر الوزن وتعريف حدود كل منهما وأقسامه ومستوياته وذلك على النحو التالي :

يشكل الوزن خطاً أفقياً في النص الشعري كغيره من خطوط اللغة والاصوات والصور والافكار الى غير ذلك من خطوط أفقية تمثل بتراكبها تراكمات النص الشعري، وهي تراكمات كمية لولا تقاطعها مع خط الايقاع الذي يحولها و يتحول معها الى بؤر كيفية أو نوعية؛ فخط الوزن يغدو في نقطة تقاطعه بالايقاع ذا خصوصية موسيقية تتصل بتجربة النص وخصوصية الشاعر مما يمثل أحد سمات الاسلوب، وكذلك الشأن مع بقية الخطوط الافقية في نقط تقاطعها بخط الايقاع الذي يحولها الى مظاهر أسلوبية متميزة في تجربة النص. ومعنى ذلك أن خط الايقاع عندما يمر على خط أفقي و يتقاطع معه يحوله في نقطة التقاطع بالذات الى حالة ايقاعية تميز ذلك الخط وتتمايز به في آن واحد.

ويمكن في ضوء ذلك رصد الفعالية الايقاعية في نص علي الشرقاوي، وذلك بتقسيمها الى فعالية الوزن وفعالية الايقاع، بحيث يتخذ الرصد منهج التركيز على مظهر الصوت وتنامياته وتحولاته ومستوياته، وذلك لما لهذا المظهر من أهمية خاصة في النص تتصل بموضوع النص نفسه قبل تشكيله الفني. وذلك يستدعي الابتداء بالمستوى الاوضح، أو بمستوى الصوت قبل الصدى.

ان الفعالية الوزنية في النص تنزع بوضوح شديد نحو فضاء الحرية أو التعبير الموسيقي الحر من حيث كسر طوق البيت التقليدي بترابط تفاعيله وتجاورها وتكامل نسقها الايقاعي الجاهز، الا انها في نفس الوقت تلتزم بنظام التفعيلة التي هي جذر الوزن البيتي ووحدته التركيبية الاولى موسيقياً، وان نحا ذلك النظام منحى عامودياً يتنامى من الاعلى الى الاسفل في موجات أفقية غير منتظمة تعتمد السطر الشعري الحر (بدلا من البيت المكبل) الذي قد يقصر الى حد التفعيلة الواحدة أو جزء منها، وقد يطول ليصل الى عشرين تفعيلة أو أكثر. وهذه الخاصية من شأنها أن تضع فاعلية الوزن الافقية منذ البداية في تداخل بفاعلية الايقاع الرأسية. وهذا التذبذب الوزني بين فضاء الحرية (كسر نظام البيت التقليدي) والتمسك بجذر الاصل (التفعيلة) في جميع النص، قد يمهد لخلق مناخ نفسي يعكر تذبذب البدوي (مركز النص) بين الصحراء والبحر، تذبذباً يشمل فيما بعد جميع الدوائر المتوالدة عنه من مستويات عديدة تم درسها، طالما انه مشدود بين «جذر الاصل» و «فضاء السندس» و بين «النقطة» ودوران «العالم» من حوله.

ان أول سمة، اذن، يتسم بها الوزن الشعري في نص الشرقاوي هي موازنته بين طرفي الاصالة والمعاصرة موازنة محكمة قلما داخلها الخلل واعترضها الاضطراب كما سيتضح. فالنص يتكىء اتكاء كلياً في وزنيته على تفعيلة بحر المتدارك التي لم يدركها الخليل في عروضه وموازينه و بحوره (كما توهمت معظم المصادر العربية القديمة والحديثة) وتداركها عليه الاخفش من بعده، وذلك لان العرب نادراً ما نظموا على هذا البحر الذي ظل بكراً حتى وقت متأخر من تاريخ الشعر العربي فهو على عكس حمار الشعر «الرجز» أو مطية الشعر «الطويل» اللذين اختلف الشعر العربي على ركوبهما منذ نشأته حتى عصوره المتأخرة جداً.

ان سلم الموسيقى الشعرية العربي، بعد نضجه واكتماله، قد وصل الى طريق مسدود وأفق مغلق فيما يبدو، أو ربما اكتملت الدائرة المزاجية والجمالية والحضارية به، فلم يعد قادراً على تجاوز شروطه الذاتية وقوانينه الخاصة، فدخل الشعر في حلبة النظم في عصوره اللاحقة وصار نوعاً من المعاضلات اللغوية أو المنطقية أو البديعية أو الشكلية التي ضحت بروح الشعر وتمسكت بجسده الوزني المتجمد. ولم تكن محاولات التجديد المتمثلة في الموشحات والمسمطات والمزدوجات والرباعيات والخماسيات وشعر التفعيلة الحديث إلاّ شهادات متتالية ومتنوعة على جمود ذلك الجسد الموسيقي بعد اكتمال سلمه وانغلاق دائرته مما جعل أية حركة في سياقه أشبه بالدوران في المفرغ أو السير للوراء.

ولذلك فان تأكيد الشعر العربي الحديث على تفعيلة البحر المتدارك هو تأكيد على الجذر الحي الذي يمكن أن تخرج منه قابلية موسيقية جديدة مختلفة تنطلق من معطيات ظروف الانسان العربي في حاضره لترسم طريقاً الى مستقبله وتؤسس سلماً موسيقياً جديداً يعكس حساسيته الجديدة نفسياً وفنياً واجتماعياً و يصعد بها الى فضاءات الحلم المتجددة، دون أن ينقطع عن «جذر الاصل» الحي أبداً والذي سبق وأن انبثقت منه حضارة شعرية بأكملها نضجت واكتملت وآتت أكلها. ان الشعر العربي الحديث بتفجيره تلك الحضارية الشعرية المكتملة، في اطار الموسيقى

الشعر ية الآن، يسعى لتأسيس حضارة شعر ية أصيلة ومتجددة في نفس الوقت. ومن هنا تأتي قيمة التركيز على تفعيلة المتدارك من الناحية الكمية، وان كانت هذه القيمة تكتسب أبعاداً كيفية زاخرة في النماذج الشعر ية الحديثة الجيدة منها على وجه الخصوص، خاصة حين يتجه النموذج الشعري من البساطة الوزنية المعتمدة على التفعيلة الواحدة الى التركيب الذي يفجر أكثر امكانيات تلك التفعيلة من بحر المتدارك و يداخلها في كثيرمن الاحيان ببعض التفاعيل الاخرى القر يبة منها في الاصل كتفعيلة البحر المتقارب، أو يجزئها ويجعل من أحد أجزائها مفاصل يتحرك بواسطتها جسم الوزن الشعري في النص، كما سنرى في نص الشرقاوي.

•

من الملفت للانتباه حقاً ان النص يبدأ منذ أول فقرة وزنية فيه بطرح هذه القضية «المفصلية» التي تعتمد «فا» فاتحة لموسيقى النص ومن ثم تعتمدها مفصلا طر ياً ووسيطاً حياً في جسم النص الموسيقى بأكمله، والاكثر الفاتاً للنظر هو ان ذلك المفصل الوسيط لم يحل القراءة الوزنية ولو مرة واحدة في كل النص على التداخل بين تفعيلة المتدارك وتفعيلة المتقارب القر يبتين من بعضهما البعض، كما هو الشأن في أكثر المحاولات الشعر ية الحديثة للشعراء العرب منهم على الخصوص وهذا يعنى اصرار الشاعر على استخدام تفعيلة البحر الواحد ولكن بحساسية موسيقية خاصة تتمثل في تلك العلاقة الثلاثية المتوالدة التي تشكل قانون النص في جميع مستو ياته. و يتضح ذلك ابتداء كما قلنا من مطلع النص وهو مطلع فر يد يختزن كل امكانيات النص كما ذكرنا، و يقول:

منغمر في عسل التعب الطالع من حمّى النحلة
منهمر في نسغ المحار الداخل أحلام النخلة

و يلفت النظر، هنا، ان القراءة الموسيقية المتعجلة لاول ذلك المقطع قد تحيل القارىء في الجزء الاول منه الى تفعيلة بحر الرجز «حمار الشعر» كما كان يسمى والذي ظنه أكثر الدارسين الاصل الموسيقي للشعر العربي لشدة طواعيته وقربه من لغة النثر اليومية، غير ان متابعة القراءة سرعان ماتر بك استطراد تفعيلة الرجز مقترحة قراءة جديدة تعيد النظر في القراءة السابقة المتعجلة وتحيل بدورها الى اضطراد تفعيلة المتدارك في نسقه الجديد ضمن خصوصياته القائمة على العلاقة الثلاثية المذكورة.. وكأنما ير يد النص أن يقول ان هذا الايقاع الوزني هو جذر الاصل الموسيقي وليس الرجز أو غيره من البحور، (٥٢) لان تفعيلة «فاعلن المختزلة في فا» هي التعبير الاول البكر عن المصادمة الاولى البكر ايقاعياً بين الحركة والسكون على محور الزمن ومحيط دائرته المغلق، وهي بالتالي، ان صح هذا التصور، الجذر الاصل الذي يجمع بين ايقاع الشعر وايقاع الموسيقى لانها جذر الايقاع الصوتي الذي هو التعبير الايقاعي الاول عن لحظة الارتطام أو المصادمة على المستوى الانطولوجي الذي ذكرناه خاصة وان النص يتخذ من «فن الصوت» الخليجي ومن أحد رواده وأبرزهم مادة حية له، كما في هذا المثال:

ياجذر الاصل
كيف سأفلق هذا العصر بصوت أكبر من حجم الصعب؟ ص٨

وكما في قوله يصف ضاحي :

يصرخ بالصوت المنهد كسيف المد ص٤٤

وقوله : أشتق لنفسي أصواتاً لا يعرفها وطن زمن لون ص٦٤

وقوله مخاطباً ضاحي :

انهم كشفاً/ ما أصعب أن تشتق لنفسك درباً بين هضاب الصوت ص٥٧

ان النص اذن في محاولته الكشف عن حقيقة فن الصوت الخليجي موضوعته الاساسية يتوصل الى الجذر الخفي الذي انبثقت منه جميع دوائر الايقاع والموسيقى والمتمثل في العلاقة الاولى البكر بين المتحرك والساكن و يُمثله في عروض الشعر السبب الخفيف الاول من تفعيلة المتدارك «فا» كما يُمثله من مقامات السلم الموسيقي الرمز «فا» نفسه، وهذه حقيقة أخرى جديدة تكشف عن الآصرة المتينة التي جئنا على ذكرها في مستو يات الرمز بين الشعر والموسيقى.

قلنا في تعريفنا السابق للايقاع انه خفي وذو حركة رأسية وان الصوت أحد مجسداته البارزة في الشعر وربما أولها و بالتالي أبسطها كما رأينا ذلك في عنصر التفعيلة بالذات. اذن فالايقاع قوة خفية تخترق خطوط النص الشعري الافقية جميعها لتتجسد من خلالها، وذلك بجمعها في مجموعات ذات علاقات محددة ومسافات متراوحة يظهر من خلالها جلياً عنصر الزمن الذي هو روح الايقاع وجوهره مقسماً في نسب وكميات من شأنها أن تحيل الخط الافقي وعلاقات الظاهرة المكانية المتجاورة الى صلب الخط الرأسي الخفي وعلاقاته المتزامنة، أي الى ظاهرة إيقاعية يتجادل فيها الزمكان.

وفي ضوء ذلك المفهوم يمكن متابعة الفاعلية الايقاعية في كل ظواهر النص الفنية ابتداء من مستو يات الرمز كما أوضحت الدراسة ومستو يات الصورة واللغة وغير ذلك، ناهيك عن مستو يات الوزن والقافية وجرس الحروف وقد رأينا حتى الآن ان القانون الاساسي الذي يسير جميع ظواهر النص هو قانون العلاقة الثلاثية، وهو الاساس الايقاعي المنبعث أساساً من خصوصية تجربة النص والشاعر التي تتوزعها ثلاثة أزمنة هي ذاكرة الأمس المفقود وحلم الغد المنشود وخميرة الحاضر التي يتفاعل فيها الحلم بالذاكرة في محاولة لاعادة بناء الواقع. وهذا القانون يسري في أوصال كل الظواهر الفنية لانه ينبع أساساً من المعادل الموضوعي لها المرتبط بتجربة الشاعر الخاصة، وذاكرته الطفولية المرتبطة بالارض والوطن، وتصوره لضاحي وللبدوي ولاصول الصوت الخليجي الساحر والمهموم معاً لارتباطه بحياة البحر والغواصين ومواو يلهم ونهاماتهم في الامس وحلمهم بغد جديد يعيشه الشاعر حاضراً ويحلم بدوره بغد جديد وهكذا... ان هذا الهاجس الزماني المشدود بين الماضي والمستقبل عبر اللحظة الحاضرة هو الذي فجر تلك العلاقة الثلاثية في مجمل النص وشكل قانونه الخاص وروح ايقاعه الخفي، مما أخذ يفرز على طول مسار النص علاقات ثلاثية متوالدة، اذ كلما مس ظاهرة شكلها حسب طبيعته المتوترة المشدودة بين الزوايا الثلاث، كما سنرى هذه المرة في مستوى الايقاع، بعد أن لمسنا ذلك واضحاً في بقية المستو يات.

اشارات

١ ــ انظر دراسة بول شاوول بعنوان (ثماني مسائل اساسية في القصيدة العربية الحديثة) ــ مجلة دراسات عربية ــ عدد ٣، يناير ١٩٨٢، بيروت.
٢ ــ انظر مقالة (رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا) لسامية أحمد، مجلة عالم الفكر الكويتية، مجلد ١٢، عدد ٢، ١٩٨١.
٣ ــ مجلة الثقافة الاجنبية، عدد ١، ١٩٨٠، وزارة الثقافة والاعلام العراقية.
٤ ــ في هذا المجال يمكن مراجعة كتاب (الصورة الادبية) للدكتور مصطفى ناصف، وكتاب (الصورة الشعرية) للدكتور جابر العصفور.
٥ ــ انظر مقالة (طبيعة الصورة الشعرية) بقلم سي. دى. لويس المشار اليه.
٦ ــ المصدر نفسه.
٧ ــ الالسنية العربية: ريمون طحان، جزء ١.
٨ ــ المخيلة: جان برنيس، ترجمة خليل الجر، سلسلة (ماذا اعرف) المنشورات العربية، يونية ١٩٧٧، لبنان ص ٩٦ ــ ٩٨.
٩ ــ يقول بيت الشعر الشهير لمحي الدين ابن عربى شيخ الفلاسفة المتصوفة:
اتحسب انك جرم صغير وفيك انطوى العالم الارحب؟
١٠ ــ انظر مقالته بعنوان (اللحظة الشعرية واللحظة الميتافيزيقية) ترجمة أدونيس مجلة (مواقف) اللبنانية، عدد ٤٤، شتاء ١٩٨٢.
١١ ــ للصورة، المفردة عدة وظائف في النص اضافة الى الوظيفة الفنية لانها تنطوى على عدد من الفعاليات والشحنات كما ذكرت سابقاً. كما سأعرض لبعض تلك الفعاليات (البنائية مثلا) فيما سيأتي من الدراسة.
١٢ ــ لقد عرضت لتلك الخصائص الفنية المستمدة من اللغة الشعرية المعاصرة والتى لاتمت الى «الشعرية العربية الموروثة» كاستخدام الاساطير والرموز التاريخية والاقنعة الى آخره: انظر القسم الاول.
١٣ ــ مقالة (طبيعة الصورة الشعرية) س. دى. لويس ــ مجلة (الثقافة الاجنبية).
١٤ ــ نفس المصدر.
١٥ ــ جواهر البلاغة: السيد أحمد الهاشمي ــ دار الكتب العلمية (التاريخ، المكان؟) ص ٢٠٠.
١٦ ــ نفس المصدر: ص ٢٣٩.
١٧ ــ نفس المصدر: ص ٢٧٨.
١٨ ــ دلائل الاعجاز ــ دار المعرفة، بيروت ١٩٧٨، ص ٣٤٦.
١٩ ــ أسرار البلاغة ــ استانبول : مطبعة وزارة المعارف ١٩٥٤، ص٢٨
٢٠ ــ المخطوطة هنا تساوي (الريشة) لان كليهما وسيط بين الكلمة ــ الكتابة، والموسيقى ــ النوتة، كما ان العلاقة بين كل من المخطوطة والريشة لاتخفي، كما سبق تبيانه.
٢١ ــ المقصود بضاحى هنا القناع بالمعنى الذي عالجته الدراسة ويفضل ذكره بالاسم لاغراض فنية ستأتي.
٢٢ ــ مقالة (طبيعة الصورة الشعرية) المشار لها سابقاً
٢٣ ــ مقالة (التصوير والوان المجاز) ترجمة د. محمد حسن عبدالله، مجلة (البيان) الكويتية عدد ١٩١ ــ فبراير ١٩٨٢. والمقالة فصل من كتاب للمؤلف بعنوان «نقد الشعر».
٢٤ ــ كتاب اسرار البلاغة: عبدالقاهر الجرجاني : ١٣٦.
٢٥ ــ مقالة غاستون باشلار (اللحظة الشعرية واللحظة الميتافيزيقية) مجلة (مواقف).

٢٦ ــ انظر كتاب (دور اللسان في بناء الانسان عند زكى الارسوزى) للدكتور خليل احمد، دار السؤال بدمشق، ط ٢، ١٩٨١، ص ١٤٦.
٢٧ ــ انظر: مواد البيان لعلى بن خلف الكتاب، تحقيق الدكتور حسين عبداللطيف، منشورات جامعة الفاتح، طرابلس ١٩٨٢، ص ٣٨٥.
٢٧ ــ انظر مقالة (رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا) المشار اليها سابقاً.
٢٨ ــ المصدر نفسه.
٢٩ ــ المصدر نفسه.
٣٠ ــ انظر مقالة (الجملة العربية فى ضوء الدراسات اللغوية الحديثة) للدكتور نعمة رحيم العزاوى، مجلة (المورد) المجلد ١٠، عدد ٣ ــ ٤، دار الجاحظ العارق، ١٩٨١.
٣١ ــ هذه بعض الملامح المختصرة للفكرة السائدة عن صورة المغنيين والمتعاملين مع الموسيقى وفن الطرب فى العقد الثانى من القرن التى ينتمى لها ضاحى بن وليد. وهى صورة قاتمة لهذا الفن الرفيع، وقد حاول الشاعر ان يحررها من تلك القتامة بتفجير داخلها الناصع (ياليل الدان) وباكسابها ابعاد التجربة الشعرية الناضجة التى تشترك مع الغناء في مصير واحد.
٣٢ ــ يمكن مراجعة كتاب (العروض) وكتاب (العين) وكتاب (الحروف).
٣٣ ــ يمكن مراجعة فقرة (الفن بين المواهب القطرية والنظريات الذهنية) في كتاب (نظرية ايقاع الشعر العربي) لمحمد العياشي.
٣٤ ــ اتجاهات البحث اللغوي الحديث في العالم العربي : د. رياض قاسم، مؤسسة نوفل، ط ١، ١٩٨٢، بيروت ج ٣ ص ١٥
٣٥ ــ انظر (الجملة الشعرية الجديدة) وهى دراسة مطولة كتبها كمال خيربك، مجلة (الكرمل) عدد ١٩٧١.
٣٦ ــ نفس المصدر: انظر فقرة (تحدى الاعراف اللغوية).
٣٧ ــ لم يرد مثل ذلك (الخطأ) في مرحلة الشاعر الاخيرة التى ينتمى لها النص على الاطلاق، كما انني قمت بجرد للاخطاء اللغوية الواردة في النص، وذلك بطلب من الشاعر نفسه، وحين اطلعته عليها اصر على أن تبقى تلك الكلمات مرفوعة دون ان يستطيع تبرير ذلك نحوياً، ولكنه ذكر انها في هيئة الرفع تؤدى المعنى الذى اريده.
٣٨ ــ انظر (العربية قبل سيبويه وبعده) دراسة منشورة في مجلة (كتابات) الخاص بالعريض وهى بقلم ابراهيم العريض، وهى في الاصل محاضرة القاها في احد المؤتمرات اللغوية. البحرين ١٩٨١.
٣٩ ــ المعنى والاعراب عند النحويين ونظرية العامل: د. عبدالعزيز عبده ابوعبدالله، منشورات الكتاب والتوزيع والاعلان والمطابع ــ طرابلس، ليبيا، القسم الثاني، ط ١، ١٩٨٢، ص ٧٣٤.
٤٠ ــ انظر مقالة (الجملة الشعرية الجديدة) لكمال خيربك، مجلة الكرمل.
٤١ ــ تعريف الفارابى للايقاع. انظر دراسة محمود قطاط (نظرية الايقاع الموسيقى عند العرب) مجلة (الحياة الثقافية) تونس، عدد ٢٢، ٢٣.
٤٢ ــ يعرف صفى الدين (ت ١٢٩٤) الايقاع بأنه (جماعة نقرات تتخللها ازمنة محدودة المقادير على نسب واوضاع مخصوصة بادوار متساويات يدرك تساوى تلك الادوار ميزان الطبع السليم).
٤٣ ــ الايقاع عند الفارابي هو (عبارة عن سلسلة ازمنة يوضحها النقر على آلة مجوفة كالطبل والدف وغيرها) نفس المصدر.
٤٤ ــ شعراء المدرسة الحديثة: روزنتال، ترجمة جميل الحسينى ص ٦٦.
٤٥ ــ يرى الحسن الكاتب (القرن العاشر) بأن الايقاع هو (قسمة زمان اللحن بنقرات وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دوراً فالايقاعات هي أوزان أزمنة النغم والزمان انما سمي زماناً لان على نهايته نقرتين يحصرانه بينهما، وهو الدوي الحادث) ــ نفس المصدر.
٤٦ ــ (والزمان انما سمي زماناً لان على نهايته نقرتين يحصرانه بينهما، وهو الدوى الحادث) ــ الحسن الكاتب.
٤٧ ــ انظر (المخيلة) تأليف جان برنيس ص ٦١.
٤٨ ــ المصدر نفسه ص ٢١.
٤٩ ــ تعريف الكندى للايقاع.
٥٠ ــ الوهم والواقع: كريستوفر كودويل، ترجمة توفيق الاسدى، دار الفارابى، ط ١ بيروت ١٩٨٢، ص ٢٥٧.
٥١ ــ زمن الشعر: دار العودة، بيروت ١٩٧٢، ص ١٠
٥٢ ــ حتى لوقرأنا هذا النموذج قراءة (مقلوب المتقارب) كما يسميه محمد العياشي وهى قراءة لم نقتنع بها لحذفها الساكن الاخير من تفعيلة المتدارك الاساسية (فاعلن) فان (فا) ستبقى واضحة فى آخر السطرين من النموذج دلالة على تأصيلها أو واصلها المختزل. انظر كتاب العياشى (نظرية ايقاع الشعر العربى) ــ بحر الخبب ــ تونس ١٩٧٦

السُبّة

اسماعيل فهد اسماعيل

ــ نص ليــرة ... نص ليــرة ..!
صوتـه يـعـلـو متزامناً مع مرور أيما انسان الى جانبه، رجلاً كان أم امرأة. علبة اللبان في يده. بضعة قوالب صغيرة. وفي اليد الممدودة باتجاه الرائح والغادي قالب لبان واحد..
ــ نص ليــرة !
لـكـن الـرائحين والغادين لا يلتفتون اليه. الوجوه متجهمة صارمة. ماعاد هناك متسع للتسكع في هذا الزمان، وشارع الحمراء لا يزدحم في الاماسي كما هي الحال أيام زمان.
مقاهي الرصيف مقفرة، والحوانيت ...
قذيفة ما مجهولة الهوية سبق وأصابت الطابق الثالث من المبنى المقابل، فتركت ثغرة مظلمة بأطراف مهشمة يعلوها السخام.
ألـقـى نـظـرة اسيـانـة على علبة اللبان. «علك أبو السهم». حصيلة بيعه لهذا اليوم لم تتجاوز ثلاث ليرات. أمه كما هو عارف لن تؤنبه:
ــ تكاسلت في البيع ..
لكن عدوى حزنها الصامت سرعان ما تنتقل اليه.

\+ \+ \+

يحزنني عندما يقال عني
ــ أنت مازلت طفلاً.
و يزعجني أن ضآلة جسمي توحي لمن يراني
ــ عمرك لا يتعدى السابعة.
في حين اني باعتراف أمي وورقة مذيلة بختم الحكومة اللبنانية أكملت سني العاشرة قبل أيام.
وقبل أيام صعدت السلّم المؤدي الى بيتنا ركضاً. اجتزت الباب لاهثاً. دخلت المطبخ.
واجهت أمي.

ـــ أعطيني الورقة
حدّقت في وجهي مستغربة
ـــ أية ورقة ؟
ـــ الورقة التي تقول أنا عشر سنوات.
ـــ لمـــاذا ؟
ـــ لكي أخرس سليمان
ظلت تحدق في وجهي مستغربة، فأوضحت :
ـــ سليمان يعيرني بأني مازلت طفلاً.
ابتسمت بحنو. مدت يدها الى رأسي. قالت وهي تمسح على شعري :
ـــ أن تكون طفلاً فهذا ليس سبّة.
وأنا أقف أمامها لم أجد ما أرد به عليها. حجتها أفحمتني بالقدر الذي عجزت فيه عن افحام سليمان، علماً بأن سليمان هذا يحترف بيع المارلبورو، مما يؤهله لأن يشمت بي:
ـــ يا بائع العلكة !

+ + +

ـــ نص ليـــرة !
صوته يعلو متزامناً مع انفجار ما يدوي في البعيد. من الصعب تحديد موقع الانفجار.
الشمس تؤذن بالغروب. لعل هذا الانفجار بداية لاشتباكات تتواصل ريثما تجد لها من يفكها.
ـــ علك أمريكي أصلي.
صرير حاد ينبعث غير بعيد عنه. أحدهم ينزل الستارة المعدنية لحانوته. أقدام المارة تتسارع، وأمام المخبز الذي في الركن تتزاحم مجموعة من الناس.
شارع الحمراء يترامى هابطاً باتجاه البحر. هبّت رياح لدنة. ورقة كلينكس متكورة تتدحرج مع حركة الرياح. تقترب من قدمه. تلتصق بها. صدى مكتوم لانفجار آخر يتردد في البعد.
ـــ بربع ليرة ..
لكن الرجل الذي يتأبط جريدة تحت ذراعه لم يلتفت اليه.
لا أحد من رواد مقهى الهورس شو يجلس على الكراسي المتناثرة أمام الباب، ولا عمّا وراء واجهته الزجاجية، عدا شبح لنادل يتحرك عجلاً في الداخل.

+ + +

اسمي سليمان، وللعلم فأنا غير سليمان الذي يعيرني:
ـــ أنت طفل !
سليمان الآخر بقامة رجل، رغم كونه لا يكبرني بغير ثلاث سنوات اضافة الى انه يعرف أشياء كثيرة تتمنى لي أمي الا أعرفها وأنا في سني هذه، فهو يدخن المارلبورو.....
ـــ وأشرب البيرة .... فماذا تشرب أنت ؟

ـــ ......

وعن البنات يقول :

ـــ أنا قادر على الايقاع بأية فتاة خلال ساعات وأحياناً خلال دقائق.

أما عني :

ـــ لن تجد فتاة تهتم بالنظر اليك ... أنت طفل !

يقول قبل أن يستعرض عضلة ساعده فوق رأسي مباشرة. المصيبة انه يفوقني حجماً.. وأنا أقف الى جانبه لا أكاد أتطاول الى كتفه حتى مع استعانتي برؤوس أصابع قدمي....

واذا شاء اثارتي أكثر لبس حذاء بكعب. اقترحت على أمي ذات يوم :

ـــ اشتري لي حذاءً بكعب

صوتها ـــ وهي تتساءل ـــ يتضمن احتجاجها:

ـــ حذاؤك لا يزال طيباً !

ـــ هو من غير كعب !

لكنها آثرت الالتزام بالصمت. هي لا تأخذ علاقتي بسليمان الآخر مأخذ الجد على الرغم من كونه يسكن الشقة التي تقع تحت شقتنا مباشرة.

\+ \+ \+

الناس الذين كانوا يزدحمون على مدخل المخبز بدأوا ينفضون، عامل المخبز بدأ يستعد للاقفال على الرغم من الحاح أمرأة عجوز:

ـــ أنا لم آخذ خبزاً !!

ـــ اذا سمحتِ !

خاطبها العامل بجفاف وهو يزحزحها عن المدخل. القصف يتواتر في البعيد بدرجة أشد مما يدل على ليلة ساخنة. اثنان من حاملي أكياس النايلون يحاذيانه.

ـــ حصلت على لحمة ؟

ـــ على عدس.

ـــ أفضل من لا شيء ..

ـــ بربع ليـــرة !

الرجلان يواصلان مبتعدين.

ـــ اللحمة معدومة في بيروت الغربية !

ـــ يقال عن اللحمة في الشرقية .....

صوتهما يتلاشى مع الانبعاث المفاجىء لاصوات نواقيس الكنيسة القريبة. ماالذي يحدث ؟

اليوم ليس يوم احد !

عيناه تدوران على السور الحديدي، تعبران على السلّم الرخامي. البوابة الخشبية مغلقة.

سليمان الآخر وهو يعلل نواقيس الكنيسة يقول :

ـــ ليس من الضروري الاحد وحده .. هناك ألف سبب لضرب النواقيس .. ثم لا تنسى أعياد

القديسين.. ومعجزات مر يم العذراء ..
من أين له بكل هذه المعلومات ؟
ـ هل دخلت الكنيسة ؟
ـ ...
ـ هل حضرت القداس ؟
وحينما رجوته :
ـ خذني معك ولو مرة واحدة !
لوى بوزه، وتطلع الي باحتقار.
ـ لو تخطيت العتبة لأشبعوك ضرباً وطردوك !
نقلت رجائي الى أخي أمجد :
ـ خذني الى الكنيسة !
ضحك أمجد حتى استلقى على قفاه. وازاء استغرابي المستفز من ضحكه عقّب بمودة أبو ية
ـ بامكاني اخذك الى أيما مسجد يقع اختيارك عليه ..
كان ذلك قبل أشهر، وفي اليوم التالي نسيت الحكاية. أمجد ـ كما أوضحت أمي ـ مضطر للذهاب الى الجنوب.. قواعد الفدائيين ...
لو كنت بحجم أوفر .. لتحولت عن بيع العلكة الى الجنوب ...
العائلة التي أنا واحد منها تتألف من ثلاثة. أمي وأخي أمجد وأنا .. أما فيما يخص أبي..
ـ أستشهد قبل ولادتك بأسابيع.
لهذا السبب لم أره، وفي الوقت ذاته لم أحقد عليه بسبب شماتة سليمان الآخر:
ـ أنت يتيم.
الذي أعرفه تماماً أن للايتام دارهم الخاصة بهم حيث ينامون في حجرات واسعة تزدحم بعشرات الاسرة.. حتى اذا ما أعلن ناقوسهم عن موعد احدى الوجبات ...

* * *

الكنيسة توقف نواقيسها فجأة. الجو بثوان خاطفة من الصحو، ليعود تواتر الانفجارات بطابع شمولي أكبر. الامتداد الهابط للشارع يقفر تماماً لولا هدير محرك شاحنة آخذاً بالاقتراب. هل يتخذ قراره:
ـ الى البيت تواً ؟
يختلط ضجيج محرك الشاحنة وهي تمر بضجيج أصوات بشرية كثيرة. رواد سينما الحمراء يتدفقون خارج البوابات الزجاجية الى حيث المساء، ليتفرقوا متسارعين . عرض الفيلم أوقف قبل انتهائه. توالي القصف واتساع رقعته يهددان بتجدد الاشتباكات. وهو يعود الى البيت دون حصيلة تذكر من بيع العلكة. نصحته أمه يوم سابق أن يختار مدخلا للسينما و يرابط عنده.
ـ بنص ليـــرة.
اذ أن دخول الرواد أو خروجهم يساعد على ..
ـ نص ليـــرة.

لكن الانفجار المدوي الذي تعرضت له سينما ستراند، وما نتج عنه من موت جماعي ...
ــ كانت هناك قنبلة موقوتة !
ــ أو شحنة متفجرات !
أياً كان السبب، فان أمه لم تقترح عليه مدخل أو مخرج «أنهي» سينما.

* * *

الشمس تغيب عن الجزء الغربي من مدينة بيروت. عاملان من المشتغلين بسينما الحمراء يتأكدان من أقفال الابواب الخاصة بها.

الريح اللينة تهب. ورقة الكلينكس تتدحرج متجاوبة مع اتجاه الريح في منتصف الشارع.

الشارع خال من السيارات، عدا سيارة حمراء فارهة مازالت واقفة لصق الرصيف من على بعد.

السيارة تبدو كما لو كانت جزءا من معالم اقفار الطريق.

كلب ما، بارز العظام، يعبر راكضاً دون هدف. يقف ليشم ورقة الكلينكس. يركض ثانية، ليقف فجأة عند مدخل شارع فرعي، وكأنه وجد من يقطع عليه مواصلته، لينفلت بعدها راكضاً بالاتجاه المعاكس.

الشارع الفرعي يتمخض فجأة عن امرأة طازجة، خطواتها العجلى لا تتلاءم وخطوات الصبي الذي تجرجره خلفها.

حجم الصبي ينم عن انه ابن الخامسة رغم سمنته الظاهرة. المرأة تتعجل الوصول الى السيارة الحمراء. تترك يد الصبي. تبحث في طيات ثيابها عن شيء ما. مفاتيح السيارة.

علبة العلكة وسليمان يطيران الى حيث المرأة الفارهة. فرصة .. أو لعلها ..

ــ ليــرة .. ليــرة ..

المرأة الرشيقة لصبيها السمين :

ــ اركب بسرعة !

رقعة الاشتباكات تتسع. الانفجارات ..

ــ نص ليــرة .. نص ليــرة..

المرأة والطفل يركبان. باب السيارة ينغلق. المحرك يدور. سليمان وعلبة العلكة يلامسان الزجاج المحاذي للمرأة الفاتنة.

ــ بربع ليــرة .. ربع ليـ ..

وتضيع بقية صوته وسط دوي انفجار هائل قريب يهز المناخ اللين لشارع الحمراء.

السيـدة ــ كما يبدو ــ تتنبه. الزجاج ينزل أوتوماتيكياً. عينا سليمان تروحان الى ركبتيها، ثوبها وردي اللون، ولحمها لما فوق الركبتين..

ــ بنص ليــرة ! .. نص ليــرة !

السيدة الخمرية تحدق في وجهه بنظرة فضولية :

ــ أنت طفل ! .. أليس لك أهل ؟!

صوتها بقلق دافىء

ـــ نص ليــرة !
تعقد حاجبيها متسائلة :
ـــ أنت لبناني ؟!
سليمان الآخر بعيد عنه. وللمرة الاولى يتنبه أنفه الى رائحة العطر، ومن غير تردد يجيب، كما لو انه يردد صيغة ميكانيكية:
ـــ لبنــاني مسيحي.
الاشفاق يشيع في وجهها الساحر. المحفظة الى جانبها. يدها اليها بسرعة.
ـــ خـــذ !
عيناه تتسعان على الورقة النقدية، وصوتها يتلاحق منغماً بالحنو :
ـــ .... وارجع الى البيت فوراً !
الورقة الخمسون ليرة بين أصابعه. السيارة تهم بالانطلاق، ومن غير تردد يقول عالياً :
ـــ أنا لست طفلاً !
السيدة ذات العينين المدهوشتين تتطلع اليه غير فاهمة. هي بصدد الاسراع بسيارتها وسليمان ..
ـــ وأنا لست لبنانياً !!
عيناها المدهوشتان تتسعان أكثر. هي لم تستوعب بعد، وسليمان ..
ـــ ولا مسيحياً !!
ومن غير أن ينتظر رد فعلها انفلت راكضاً صعوداً في الزقاق.
الورقة الخمسون بين أصابعه، وللحظة خاطفة تملكه احساس يقيني انها خلفه، وان يدها ستطبق على رقبته من الخلف.
ـــ هات الليرات يامجرم !
حتى اذا ما التفت مفزوعاً فوجىء بأن أحداً لا يلاحق خطواته. الامتداد الموحش وحده هو الذي يترامى من ورائه.
النور الفضي الباهت المتبقي عن غياب الشمس، والظلال المتضخمة للموجودات.
الكلب ذو العظام البارزة يلاحق نفسه من على بعد بمحاولة يائسة للهرب من دوي الانفجارات.
علبة اللبان تكاد تكون فارغة. لابد أن العديد من قوالبها الصغيرة تناثر أثناء ركضه.
من أين يجيء الخوف ؟!

* * *

الازقة تنسرب. تتلاحم. تتواصل. تشتبك. تقفز. المناخ العام موحش كما منسربات كهوف مظلمة، مقروناً بحلول الليل وتواتر دوي الانفجارات. أمامه خياران. أن يذهب الى بيت خالته الكائن في الروشة، وهذا أسلم، أو يتابع طريقه باتجاه المطار حيث يقع بيتهم في الجوار.
ترى ما الذي تفعله أمه الآن ؟!
في مرات سابقة حذّرته :
ـــ عندما تسمع الانفجارات .. أياً كان مصدرها .. عد الى البيت فوراً.

حتى اذا ما تأخر بسبب بعده عن البيت .. أو من جراء اشتداد القصف، وحدها بانتظاره عند مدخل المبنى لتقول بتأنيب يشملها واياه:
ــ يلعن أبو العلكة و بيع العلكة !

* * *

هو يواجهها مفتخراً :
ــ حصيلة بيعنا هذا اليوم ثلاث و ....
أصابعه تطبق على الورقة الليرات الخمسين. رطوبة العرق تتسرب من باطن كفه الى الورقة.
ــ لبناني مسيحي.
المرأة لم تغادر سيارتها كي تلحق به :
ــ يامجـــــــرم !!
أمه وحدها هي التي تحيّره. كيف سيعلل لها ليراتها الخمسين ؟!.. بضاعته مع ما تناثر منها لا تتجاوز عشرين.. هل يلجأ الى الكذب؟!
لو كان سليمان مكانه لما احتاج الى الكذب، وربما سارت أموره مع المرأة السيارة ضمن منحنى آخر.
ــ أركب .. أوصلك لبيتك !
سيركب .. ومن يدري ...
أمه وهي تفحمه بمقولتها :
ــ أن تكون طفلاً .. فهذا ليس سبّة.
لا تدري عما يعانيه من أذلال يومي. اذ أن سليمان الآخر ورفاقاً آخرين له لايقفون عند حد:
ــ أنت طفل !
بل يتجاوزون ذلك وهم يضيفون باشمئزاز واضح :
ــ أنت فلسطيني !
لن يذهب الى بيت خالته الواقع في الروشة. سيذهب الى بيته رأساً سيصارح أمه بأمر المرأة الليرات الخمسين، لكنه بالمقابل سيسألها:
ــ أن أكون فلسطينياً ... فهل هذا سبّة ؟!

* * *

الكويت

مواويل لمواسم المدينة

سعد الدوسري

ناولني هذا القلق المكتوم بعينيك .. أطلق لراحتيك تعابيرهما ثم اجعل وقود وقتك يضيء حول هذه الطفلة الطالعة من شرفات اليأس ..

ـ انها شرفات اليأس

● ● ● ● ●

جاءتني والوقت يخلع تردده فوق فصول الحزن المورق في مدن نائمة .. كانت تنزف مثل الأرض ضياء وانتباها..أجمل ما حملت، فاصلة من أغانٍ للفقراء..كم بدأت لحناً وأسقطت من العبارات موّالا يركض للمستحيل..الرغبة تلهث على مسافات قائمة للانبهار، لكنها واقفة عند حدود السواقي التي يستهل ماؤها الارض ليتدحرج اليها من السماء.

كل محاولات التمثل هي، هي التمثل، انها زمنٌ من تراتيل الولادة والتنبؤ ..

● ● ● ● ●

كيف كان مجيئكِ المخبؤ مرمّياً بساعات النهارِ،
يحينُ للغفو انكسارٌ،
دعوةٌ للموتِ انتِ،
وأنتِ سابحةٌ على وجهي،
يعطر مابقى منك ابتهالاتُ الجدارِ..

● ● ● ● ●

عندما استردت بعض انثناءاتها المترامية، رفعت حديثها الى جبيني .. شاهدتني أقطع ماتبقى من استقامة ذهني.. كان صوتي ينبعث الى انطفائها ليشعل هذا الفراغ الصغير بيننا ..

ــ أنت اذن قادمة من الصحو، يملؤك التردى ؟
ــ لا تلازم الصحو بالقدوم .. كانت بقايا المدينة وحشة تؤلمني مرة، بدأ الجرح يغري كل مواقع الجسد بالهذيان: رأيت نجوماً تمتطي جياداً، وكانت الجياد ماء وكان الماء السماء..قلت أعبر مضيق الصمت، أنتقي شيئاً يلامس عبرة خنقت دمائي، لكن النجوم تناثرت والحقيقة فجّرت أمعاء المدينة، فضحك الأطفال، أقتلع الرجال عيونهم وصار للكلاب أجنحة، فما عاد للعصافير أغنيات أخيرة.
ــ أي حقيقة.
ــ في موسم، كان اخضرار الأيادي نغماً يشارك التراب امتداده على صحائف القصائد والابتسامات..لما خرج صهيل، قال أعود كي أحضر رقصاً نلتق عليه في الامسيات الجديدة.نبت صهيل خارج المواسم، لكنه لم يخضرْ، وصارت الأيادي تبحث عن فصل لا يتهشم فيه الحديث عن صهيل .. طالبت النساء الحقيقة أن تظهر والرجال صار غيابهم مثل انعتاق النفوس من جدران المدينة.
ــ وظهرت الحقيقة.
ــ وضحك الاطفال، واقتلع الرجال عيونهم وصار للكلاب أجنحة، فما عاد للعصافير أغنيات أخيرة ..

• • • • •

تمددتْ ريحٌ على جنباتنا ..
قد نلمح الآن انصهار العمر في قلب المدار،
يفوحنا لون النهاية،
نشتهي أن نعبر الفوضى الكبيرة،
مالنا :
رجم تثاقل، رعشة نامت، فنام الحلم في عبق الصحاري ..

لم أكن أميّز بين الدواء اليومي وبين نظرات عينيها عندما تقبل تحمل ماتبقى من نومها..دائماً تعلل سقوط رغبتها أمام الصباح بأن كل مساء يظل ممزوجاً برائحة هذيان المدينة.

أقبلتْ في لحظة نشوى لتطبع على عينيَّ طفولة جديدة ..

ــ لقد أبصرتُ فاتحة للفرح ..
ــ أين ؟؟
ــ كل بائعي أغذية المدينة وافقوا على أن يكونوا على رائحة يدي كي نطعم الفقراء ..
ــ وهل على الفقراء أن يأكلوا ؟.
ــ الجوع يحرق أعشاب الارض الجميلة ..
ــ أنه العطش ..
ــ والجوع

ــ الجوع يقتل تار يخ المدينة ..
ــ جوع الفقراء ؟
ــ الفقراء يتعاملون معه على أنه سلوك يومي ..
ــ فمن يقتل جوع تار يخ المدينة اذن؟

● ● ● ● ●

تأملت عصفورة هي آخر العصافير التي بقتْ على نافذتي .. حاولت أن أرفع يدي كي تحلّق بعيداً، فكل الأناشيد صارت تستقي من الجفاف..رأيتها تركّز نظرها على صدري.. قلت لعلها تقرأ رغبتي في التخلص منها فتطير. لكنها لم تزلْ قائمة على الفاصل بيني و بين الشارع المملؤ بالمواعيد الجديدة.. اقتر بت منها..حركتْ رجليها لتوحي لي بأنها مستعدة للمواجهة..أقتر بت أكثر حتى صارت يدي على ر يش ظهرها الناعم..صوبتُ نظري الى عينيها اللتين كانتا واسعتين بحجم هذا النور القادم من بعيد..دخلت في بؤبؤ عينيها..أحسست أني أبحر في دمها النقي..عندما وصلت رحلتي الى قلبها الصغير، رأيته يخفق ببطء.خفت أن أكون قد سممت دمها..قررت الخروج، لكني فوجئت بكل مواعيد الشارع الفسيح داخل قلبها..سمعت صراخ أطفال و بكاء أرامل وعواء كلاب وأنّات رجال..قلت لابد أن الوقت قد ابتل بالمساء وأنني الآن في عمق المدينة..لكن مراقبة تكوّن البيضة داخل رحم العصفورة شغلني، فلا يكاد الجنين يتكون حتى تتمزق النواة وتختلط بماء البيضة..قلت انه السم وخرجت ..
عندما فتحتْ الباب عليّ، وجدتني لا أزال أمسح هذياني من ابتداء التقائي بها ..
صرخت في وجهي ..
ــ نساء المدينة لن ينجبن بعد اليوم ..
أدرت بصري بحذر نحو النافذة، فوجدتها مليئة بالشارع/ الفراغ ..

● ● ● ● ●

رأفةً، قلتِ،
تعالي نسبق الخطوَ المراقبَ ر يثما يُلغي
انتباهُكِ،
هل يجنُ العذرُ لو أبكي انتظاري،
هل يصير المائلُ المخزونُ وشماً ؟
هل تمزقنا وعود الاندثار ؟

● ● ● ● ●

هي بادئة الآن في توحدها بي .. هي الآن كل شيء .. مارفعت عني أسئلتها وما ذكرت كيف

صرنا نـلـحـق معاً طفلة طلعت من شرفات اليأس .. لكننا نسبق الفجر بأقدامنا الحافية لنحطّ على الـشـمـس ارتجـالاتنا .. آه ياهذا البدوي الذي غاب في لجة الرقص والغناء..آه أيها الصهيل..كم كان وجهك قافية للاخضرار وكم كانت أصابعك فواتح عشق وفرح..هي الآن تنغمر بك، فلا أرى الا حملها الذي يطارد آخر صورة من ملامحك..تقول عن لحظة ذاكرة الاطفال ..

ــ صهيل أخذ من المدينة ذاكرة الأطفال ..

ــ والكبـــار ؟؟

ــ لم يبحثوا عن صهيل لأنه خرج منهم لابساً قلوبهم الناصعة ..

ــ كأنك لست هناك ..

ــ وهل يعود صهيل ؟

ــ لتعد الطفولة، ليقم الفقراء، لتنتفض الارض، فيعود صهيل ..

ــ ولماذا نبت صهيل خارج المواسم ؟

ــ لأن الفصول لم تعد فصولا ولأن الحقيقة أطفئت، ولأن الخيول نامت ..

ــ أنتَ، ما أنتَ ؟؟

ــ وأنتِ، ما أنتِ ؟؟

ــ أنا المدينةُ،

ــ وأنا صهيلُ،

أنا الطفولةُ،

والحقيقةُ ..

الريـاض

وطن للرقص

فوزية رشيد

وأنا أرى ما أرى لم أتوهج بالنار. النار توهجّت بي و بالدمار الذي حلّ في الذاكرة. السنة غياب. المكان شظايا وقنابل وأطفال ونساء ورجال. الأشلاء دم الجحيم. كل شيء يضغط جسدي الآن نحو الداخل. شيء يصرخ في أحشائي «أوقف هذا..أوقفه سر يعاً» «لا أستطيع ايقاف شيء» وإنما أدخل عتمة بوابة كبيرة وأندس بين خلايا الأشياء. أراقب وجه الممكن العاري والغياب وأتلظى بدهشة العجز.

اللحظة الآن شيء لابدّ منه. كل مساء أفتح عينيّ على سعتهما وأحدق في هذا. أترنّح دون حركة أو أضحك بكاء. كل مساء أقرر مع نفسي أن «أفعل شيئاً ولا أستطيع» البقعة الفضية هذه تضج كل مساء بالصخب والموت والورد والبنادق وميلاد الحب. كل شيء يدفعني للوراء. أنكمش قليلا قليلا وكالعادة ألتصق بنفسي «أوقف هذا، أوقفه». بضع دقائق سبقت كنت أجتر آلاماً (خاصة) اختلطت فيها ذرّات الرمل الصغيرة بمحيط لا نهائي من لحظات الدخول في موت مرئي أو موت منته، وفي لحظات هدنة مع موت سيجيء ومع موت وموت وموت «تحرك، أفعل شيئا». كنت مشدوهاً ومختصراً وملتصقاً بجسدي و بالكرسي. بين النحيب والزغردة أطل وجه يلخص كل ما يمكن أن يحتمله إنسان، وجه امرأة ضاع منها كل شيء.. الأرض، الأطفال، الوطن.

هيا، ماذا تنتظر« وأنا لاشيء »وإنما ذرّات الغضب لدى مشرعة بين الأطلال ووجه طفلة وردة و بينهما وجوه تنكمش وتنفرج تماماً كفتيل تهدهده الر يح فيلتمع وألتمع بين رغبتين، الحقد أو إحتمال اللامحتمل. أنتفض بفعل الشاشة الصغيرة وهي تواجهني بالعتمة والاضاءة. (صبرا وشاتيلا فيلم مصور وذكرى). أنهض من فعل الالتصاق بنفسي. أتحرك بين فوانيس الحزن والدمار وانتظار معجزة لاتجيء. الشيء يصرخ مجدداً «هيا ياجبان تحرك» أحاول ذلك «ولكن» انتصب فجأة. «لا أعرف كيف». الغيظ يأكل أطرافي. أحاول ابتلاع مادة صلبة «لا أستطيع أيضاً» أفضل أن أحرق الشموع فوق سطح الجيران، أرقص قليلا ثم أبتلع بعض الاقراص المهدئة وأنام.

في المرة السابقة حين صرخت زوجتي من الشظف والبطالة صرخت بدوري وصرخت دمائي المراقة والمبتذلة قال الشيء «أنت عاجز تماماً» تدحرجت في تابوت تشكله النار وتفحّ به الأفاعي.

انتحبت. تجنبت نظراتها ثم قمت وصفعتها بقوة ولم يتغيّر شيء.
هذا المساء أيضاً الشاشة. الصور تتداخل. تتصارع. تتوهج، تغزوها العتمة. العظام مطحونة بالنفايات. مؤتمر. صالات فخمة. خطاب. الوجوه العارية من لحمها. الدهشة والحزن الآبق «هيا» «لم أعرف ما يجب فعله». الأشجار المحروقة تشتعل بالأطراف السوداء. طفلتي تقترب. هناك طفلة تصرخ!. أصفعها دون سبب. «ما الذي جاء بك الى هنا؟» دموعها فقط تدحرجت بقسوة نحو البلاط. «من الواضح أنها تتألم» الرغبة في أن أرقص. أن أرقص الآن. يشلّني هذا العقل النازح للرماد. يقتلني هذا البرود خارج الشاشة. الصقيع أو النار. تخطو نحوي. تبتسم. يجتاحها الفرح حين أدعوها للرقص. ساقاها تنفرجان. شعرها يتطاير تكركر فرحاً. أفعل مثلها. أمسك بيديها وأجعلها تتوازى مع الأرض. ها هي تطير نحو السحاب، تفعل ما عجزت عنه. أدور بها دورات كاملة. تلتمع الآن بأطياف النجوم الراقصة.
ــ تحركي عزيزتي. لا تخشى شيئا.
كركرتها تغطي الفضاء والكون والغرفة الصغيرة. تنتابنى نوبة ضحك شديدة وأنا أرقص وأرقص وأدور وأتحرك. هي أيضاً تكركر، تطير. أمسك بطني ضحكاً وأتلوّى.الحيطان ترقص معنا والموسيقى تنطلق وحشية دون رادع، الشاشة تتغلغل في كل الجدران بفعل دويّ الحرب. الغرفة مأوى عاطل ورأسي تلف بقائمة المزعجات الدائمة. زوجة عاقلة جداً. أرجع أواجه شاشة تحمل النقيض، الحياة والموت. أرجع عاطلا الى زوجتي تصفعني بوجع الجوع. أرجع عارياً من ذكائي العادي بعد قراءة الجرائد اليومية. أرجع خائر القوى مركوناً في زاوية معتمة أتلظّى بسعير الصوت الوحشي في داخلي «أوقفه، أفعل شيئاً» هذه المرة أختلط الصوت بصراخ زوجتي المذعور:
ــ ماذا تفعل أيها المجنون ؟
ثم بصرخة أكثر حدة :
ــ انتبه !.
فجأة يرتطم شيء بالارض. ذعر زوجتي يزداد. أرى فماً مفتوحاً ووجهاً شلّه الفزع وهي تردّد بشكل هستيري دون صوت :
ــ ماذا فعلت ؟ ماذا فعلت ؟
لم أفهم شيئاً.
ــ كنا نرقص. نرقص فقط.
أقترب منها. ممدّدة دون حراك. ماذا حصل ؟ أين ضحكتها وتلك الكركرة الجميلة.
ــ سنرقص مرة أخرى. كانت رقصة رائعة.
ــ ماتت. قتلتها أيها المجنون.
ــ لا. لاهي نائمة. متعبة. أنظري، ستقبّلني الآن.
أمسك يدها. تلسعني برودته. أسحبها نحوي بقوة. أضمها.
ــ هيا عزيزتي. لنرقص فوضى البراءة معاً.
ماذا حدث ؟. رأسي تلّف. تصرخ الآن بعنف. لا تكف عن ذلك أبداً. أشعر بكراهية شديدة نحوها. أغطي فمها بخرقة بالية وأبداً. الصغيرة تطير مجدداً، تلتمع بأطياف النجوم الراقصة. أخيراً

كفت عن ولولتها المزعجة وأصبحت بدل ذلك تطلق أنيناً تتلوّى بعيون فاغرة تحاول فك الرباط. يداها مغلولتان، لا بأس ! «موتي أيتها المشاكسة غيظاً . ها كل شيء يتحرك. الصغيرة ترقص.» كنت أسمع خطواتي تشق الارض وتدعوني الى المزيد. «لا أستطيع» حركتي تتباطأ .الصمت يلف كل شيء وفراغ كبير يحتل مساحة رأسي. سحابة سوداء تقف بيني و بين أن أرى بوضوح. الغثيان يغطي الشاشة الصغيرة وأنا أقترب. أمسك مادة صلبة وتتناثر الشظايا. النزيف يغطي وجه الصغيرة. كانت جامدة تماماً حين أفلتت. أتوقف. خطواتي تركض نحو البوابة الصغيرة في نهاية الدار. أطلق صرخة هستيرية.من يدرك تلك الوجوه الذائبة في العدم. أتحاشى وجه زوجتي وأصابع الصغيرة المتباعدة عن بعضها. لا شك انهما نائمتان. الغرفة تتداخل بلزوجة. تنقلب المرئيات. تتمازج وتطلق أضواء خافتة من بين زوايا الجدران. كل شي يحترق. وجهي وحده يسرع في كل الطرقات وأنا أضحك وأصرخ وأرقص فرحاً.

٥/ ١١/ ٨٣

فيما وراء الجرح و الكتابة

بعد عرض مسرحية «حفلة تنكرية» التقت «كلمات» مع ابراهيم خلفان مخرج العمل، وعبدالله ملك الذي أدى دور الزئبق، وحمد سعد مصمم الديكور. في حوار حول مجمل تجربة خريجي ودارسي المسرح.

كلمات: منذ ثلاث سنوات، والجمهور المسرحي عندنا، اعتاد أن يرى عملا لكم. كل عام يحمل اسم خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية. كيف بدأت فكرة هذا التجمع ؟ وماهي التصورات التي تحملونها بالنسبة للواقع المسرحي في البحرين، والتي جعلتكم تبادرون بالعمل بشكل مستقل عن المؤسسات المسرحية، سواء الاهلية أو التجارية ؟

ع. ملك/ أثناء دراستنا في المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت. راودتنا فكرة تقديم أعمال مسرحية ذات نوعية خاصة. تحمل طابعاً أكاديمياً مع نكهة تجريبية. كنا مجموعة صغيرة من الطلبة. في السنة الثالثة، وعندما عدنا الى البحرين من الاجازة الصيفية عرضنا هذه الفكرة على مجموعة أكبر من الخريجين والدارسين. وفي اجتماعنا طرح الكثير من التصورات والاقتراحات. لم يكن لدينا تصور واضح حول الشكل الذي من خلاله نستطيع تقديم أعمالنا. البعض رأى ضرورة تشكيل فرقة قومية.

فيما بعد اتضح، من خلال لقاءاتنا بالمسؤولين، ان هناك اختلافاً جوهرياً في الرؤية والمفاهيم لطبيعة الفرقة القومية. كان المطلوب منا، ضمن تصور الفرقة القومية، أن نكون أداة تنفيذية، أشبه بالموظفين في المؤسسة. وكنا نرى عكس ذلك تماماً، فالوظيفة تعني بدورها الاحتراف. وهذا ما كنا نرفضه. ان تجربتنا متواضعة جداً. ولا تؤهلنا للاحتراف. ونحن نكتفي بدورنا كهواة نمارس فناً نحبه ونحترمه. لذلك فان اختيار النص والمخرج والممثلين والعناصر الفنية وحتى موعد العرض يجب أن يكون نابعاً من قناعاتنا وامكانياتنا. لا أن تكون هذه الأشياء مفروضة من لجنة عليا.

والاختلافات كانت قائمة حتى في محيطنا، نحن الدارسين والخريجين، وهذا أمر مشروع نتيجة تباين وجهات النظر والمنطلقات الفنية والفكرية. لكن ما كان يجمعنا هو الحماس والرغبة في تقديم أعمال جادة مغايرة لما هو مطروح في الساحة المسرحية. هكذا قررنا أن نقدم عملنا الأول «قابيل لكل العصور» من إعداد كرم مطاوع واخراج خليفة العريفي، تحت اسم طلبة المعهد العالي للفنون المسرحية.

كلمات: كيف كان استقبال الجمهور لهذا العمل أثناء عرضه ؟

ملك/ كان إيجابياً جداً. المسرحية كانت تعالج قضايا بعيدة عن واقعنا، فهي عبارة عن نصوص مختارة من مسرحيات عالمية : شكسبير، اسخيلوس وغيرهما، رغم ذلك فقد لقيت استحساناً، لأن الأداء كان جيداً. لقد اعتمدنا على الطاقات الجديدة في التمثيل الى جانب تلك الطاقات التي أثبتت حضورها من قبل.

كلمات: ما الذي يبرر تشكيل تجمع خاص بكم، ماهي المعطيات ؟ لابد أن هناك مفاهيم وتصورات معينة أدت بالضرورة الى هذا التشكيل الجديد. والتي تختلف حتماً عن تلك المفاهيم السائدة في المسارح الأهلية والمؤسسات الخاصة.

ملك/ تستطيع أن تقول أن هناك مغايرة جوهرية تكمن في المغامرة. في واقع تعاملنا وانتمائنا الى المسارح الأهلية ومشاهدتنا للعروض التي قدمت، أدركنا أن هذه الفرق غير مقتنعة، وغير قابلة للدخول في مغامرة تقديم أعمال غير مضمونة النجاح على المستوى الجماهيري. ولهذا السبب لا نجد أعمالا تجريبية، أو حتى محاولات تجريبية في الأشكال والأساليب. وفي اختيار مضامين جديدة. أن تقديم أعمال باللغة الفصحى مثلا، يعد، بالنسبة لهذه الفرق، مجازفة، وهي لا تقبل بهذه المجازفة إلا إذا توفر في العمل شروط النجاح الجماهيري.

نحن نشعر كمجموعة، بأن هناك شيئاً من التقارب الفكري بيننا، وكذلك على المستوى الفني. لكن هذا لا يعني انتقاصاً من شأن وقيمة الفرق الأهلية. فالأعمال التي قدمناها لم تكن متميزة بشكل حاد، أو تنتمي الى مدرسة معينة كالتعبيرية أو الملحمية أو التجريدية البحتة.. انها تجارب من الممكن أن يقدمها أي مسرح آخر.. لو تسلّح بروح المغامرة.

ا.خلفان/ أن قلة العروض الموسمية، وتوفر أكثر من مخرج في كل مسرح، يجعل امكانية بروز مخرج جديد أمراً صعباً. فكل مخرج ينتظر دوره. واذا رغب شخص في خوض تجربة الأخراج فانه يتعين عليه أن ينتظر طويلا حتى تتاح له الفرصة. وبطبيعة الحال، يتجه هذا الشخص الى أية مؤسسة خاصة لانجاز مشروعه من خلالها. لقد تمكنا، أنا وعبدالله ملك، من طرح تجاربنا الاخراجية الأولى عبر هذا التجمع وحده، كذلك العناصر الأخرى في التمثيل والديكور.

كلمــات: ماذا عن موقف المسارح الأهلية من هذه الظاهرة، أعني هذا التجمع ؟

مـــلك/ لم يكن هدفنا تقديم أعمال مسرحية، أو المساهمة في تنشيط الحركة المسرحية فحسب، بل أيضاً خلق نوع من التقارب بين المسرحيين. فكما هو معروف، العلاقات بين الفرقتين الوحيدتين: أوال والجزيرة.. كانت متوترة وغير صحية. ونحن لم نشكل طرفاً ثالثاً، فبعضنا ينتمي الى «أوال»، والبعض الآخر الى «الجزيرة». ورأينا في عملنا المشترك تقارباً للفرقتين وتوطيداً للروابط بينهما وازالة لمظاهر الحساسيات ـ ونتائجها، وذلك من أجل اثراء الحركة المسرحية بدلا من وضع العراقيل أمامها.

وفي الحقيقة وجدنا تشجيعاً وتجاوباً من الفرقتين، سواء بالموافقة على عقد إجتماعاتنا في مقريهما، او بتزويدنا بما نحتاجه من مبالغ رمزية أو ملابس مثلا. غير أن نظرتهم الينا كانت مشوبة بنوع من الحذر والتحفظ. وهذا الالتباس ناجم من



رغبتنا في تحقيق أعمالنا بشكل مستقل، فكثيراً ما أثيرت تساؤلات حول أسباب هذه الاستقلالية وعدم انخراطنا في احدى الفرقتين.

كلمــات: اعتمادكم كتجمع على العناصر الأكاديمية، من دارسين وخريجين، اعتبره البعض تعالياً على العناصر العاملة في الحقل المسرحي، والتي لم تتلق خبرة دراسية.

خلفان/ نحن لم نسمع بهذا قط. وليس صحيحاً أبداً اننا ننظر الى العناصر الأخرى من موقع التعالي. وكل ما نطمح اليه هو تقديم أعمال جديدة وجيدة. كما أن معظم الخريجين هم أعضاء في الفرق الاهلية. فهل يعتبرون العضو نفسه في أي من المسارح الأهلية متعال في عمله؟

كلمات: كيف استطعتم انجاز عملكم الأول .. هل كانت الامكانيات المادية متوفرة لديكم ؟

حمد سعد/ كل العناصر الفنية عملت بدون مقابل، وما احتجنا اليه من ملابس واكسسوارات استعرناها من المسارح الأهلية، أو اعتمدنا في توفيرها على مجهوداتنا الخاصة. أما أسعار التذاكر فقد كانت أقل من المعتاد.. خمس مائة فلس، لتغطية نفقات وجبات عشاء العاملين في فترة التمارين. الجهات الرسمية لم تخصص لنا ميزانية، فقط سمحوا لنا باستخدام ورشة التلفزيون لصنع قطع الديكور.

ملك/ ماتزال الجهات الرسمية المسؤولة عن المسرح تنظر الى تجربتنا بتحفظ.. انها ترى ضرورة ارتباطنا باحدى الفرقتين المسرحيتين. وهذا الموقف يجعلنا نتحرك بصعوبة، حتى اننا فكرنا في تقديم عملنا الأخير باسم فرقة تجارية.

كلمات: هل واجه عملكم الثاني «عطيل يعود» نفس المشاكل ؟

ملك/ الظروف لم تتغير. نفس المشاكل. لكننا استطعنا انجاز العمل بنجاح تحت اسم ادارة الثقافة والفنون التي تبنت هذا العمل. لقد كانت لدينا طموحات كبيرة: اقامة معرض لتصميمات فناني الديكور، اقامة ندوات، وغير ذلك.. إلا أن الظروف لم تكن مهيأة.

كلمات: حرص المسارح الأهلية على ارضاء الجمهور، أو التطلع الى النجاح الجماهيري..إلا يشكل هذا إقتراباً من المسارح التجارية..في التوجه على الأقل؟

ملك/ لا .. لا نقدر أن نتهم المسارح الأهلية بالتوجه التجاري. لا ينبغي أن ننسى بأن هناك أعمالا هامة وجادة قدمتها هذه المسارح مثل: ١ — ١، أرض لا تنبت الزهور، السعد، كبش لكل زمان، الطبول، البراحة، الرجل الطيب. أما المؤسسات المسرحية التجارية فهي واضحة وصريحة في توجهاتها.
أن ما نأخذه على المسارح الأهلية هو خشيتها من التجريب.

خلفان: ان عملية التجريب نابعة من المسرح نفسه، وان التجريب في أي مسرح لابد أن يكون فيه روح المغامرة بعض الشيء وان لم تكن هناك فسنرى المسرح متردداً كثيراً في نص من النصوص.
ان المسرح بدون تجريب كالطبيب بلا دراسة فالعملية المسرحية مرتبطة ببعض، معادلة مسرحية قد تكون صعبة.

كلمات: أن تجمع يحمل طموحات كالتي تتحدثون عنها يتطلب قدراً من الاجتهاد النظري. ترى هل هناك منهج فكري وفني ينظم ويحرك هذا التجمع؟

مالك/ يصل عددنا تقريباً الى ثلاثين فرداًمن خريج ودارس، لكن الذين يعملون بشكل جدي ويحركون التجمع لا يتجاوز عددهم الستة أشخاص، وهؤلاء عليهم أن يفكروا ويخططوا و ينجزوا مهمات أكبر من طاقتهم.. انها جهود فردية بحتة. وحين ينعدم العمل الجماعي، يكون الحديث عن منهج محدد أمراً غير وارد.

كلمات: ماهو مستقبل هذا التجمع، آفاقه، تطوره ؟

حمد/ لدينا فكرة تأسيس فرقة مسرحية ثالثة. لكننا مازلنا ندرس هذه الفكرة. وحتى الآن لم نتوصل الى صيغة محددة لهذا التجمع. دون أن نعرف مصير هذا التجمع. كما أن أغلب الخريجين هم أعضاء إداريون ومشرفون في الفرق الأهلية، و بعضهم ساهم في تأسيس مؤسسات خاصة..وهذا بالطبع يؤدي الى عرقلة تكوين فرقة أهلية ثالثة.

كلمات: بقدرما يكون هذا التجمع مختلفاً في أساسه، كمفهوم ورؤيا للمسرح بعناصره التكوينية وتصوراته الجديدة، عما هو كائن في الفرق الموجودة، بقدرما يستطيع أن يشكل النواة الاولى لمسرح جديد مغاير، ومن ثم فلا بد من توفر نوع من التجانس والانسجام.

مالك/ هذا صحيح، لكن يصعب تطبيقه في مثل وضعنا الحالي، حيث العمل الجماعي معدوم تقريباً، والاعتماد الاساسي على أفراد معدودين. اننا لا نملك تخطيطاً مسبقاً لما ينبغي عمله أو تقديمه. في هذه السنة، اقترح الزميل ابراهيم خلفان أن نقدم عملا فوافقنا بسبب توفر النص والعناصر الفنية. وعندما اجتمعنا لتحديد النص واختيار العاملين، بدأت تظهر الخلافات والتعقيدات. صحيح ان هذه الخلافات ليست بارزة بشكل حاد، لكنها موجودة على أية حال. وهي تنفي وجود الانسجام التام بين كل العناصر.
نحن في الحقيقة مجموعة متنافرة في مفاهيمها ورؤيتها وتطلعاتها، فمنا من يهب ذاته للمسرح و يعمل باخلاص، ومنا من يطمح في انعاش حالته المادية أو الحصول على الشهرة أو حضور المهرجانات.. الى آخره.

كلمــات: اذن، كيف يتم اختيار النص، مثلا ؟

مــــلك/ في هـذه المسألـة بالذات برز هذا العام خلاف رئيسي. كل مجموعة رشحت نصاً معيناً وأصرت على تـقـديمه. و بعـد اجـتماعات عديدة ومطولة، اتفقت الاغلبية على تقديم «حـفـلـة تـنـكـر يـة» لكن الذين لم يؤيدوا هذا الترشيح اتخذوا موقفاً مضاداً للمسرحية حتى أثناء عرضها.

عندما نقرر تقديم عمل، فاننا نشكل لجنة مكونة من ثلا ثة أو خمسة أشخاص، ونـدعو الزملاء الى ترشيح النصوص وتقديمها الى اللجنة في مدة محدودة، و بعد ذلك يتم تقديم النص المختار.



كلمــات: لـكـن لا بـد مـن اختيار النص بشكل منهجي وضمن شروط معينة، والا تحولت الـعـمـلـيـة الى اجـتهادات فردية قد تتجاهل الاستعدادات الذاتية والموضوعية. والحوار الجماعي والرؤية الجماعية أيضاً.

مــــلك/ الآراء تـتـضـارب هنا بشكل يصعب ضبطها وتوجيهها في مسار محدد ومرض. فالبعض يـرى ضـرورة الـتـركـيـز على تـسـاوي وتـنـاسـب الأدوار كي لا تثار الحساسيات عند الـمـمـثلين، والبعض يدعو الى تبني مدرسة معينة، والبعض يصر على معالجة قضايا محلية أو عر بية مصير ية، والبعض ير يد منا أن نكون نواة لفرقة قومية..وهكذا.

لـيست لدينا لائحة أو حتى تصور محدد لما يجب أن نقدمه كل شيء يتم بشكل ارتجالي.

الميزة الوحيدة هي اننا نصر على تقديم عمل بعناصر أكاديمية، وما عدا ذلك يظل عرضة للجدل والخلاف..والارتجال.

كلمات: لنقف عند مسرحية «حفلة تنكرية» التي قدمت مؤخراً. كيف تم اختيار هذا النص بالذات؟

خلفان/ كنا في مرحلة بحث عن نصوص ملائمة لتقديمها. أعددنا، أنا وعبدالله ملك، مسرحية بيتر فايس «كيف تم تخليص السيد موكنبوت من آلامه» ودمجناها مع مسرحية «حنظلة»، ثم قدمنا النص الى ادارة الثقافة والفنون التي رفضت اجازتها. بعد فترة رشحت نص «فاوست والاميرة الصلعاء» للكاتب المغربي عبدالكريم برشيد.

بالنسبة لي كمخرج، أحاول أن أعتمد على نص يساعدني في ابراز امكانيات أخرى قد لا تكون واضحة جداً في النص، بمعنى أن أعطي تصورات أخرى. مثل هذا النص يعتبر جديداً شكلا ومضموناً في واقعنا المسرحي، وهذا ما شد اهتمامي أكثر.

أنا لم أقدم النص كما هو، فقد لجأت الى حذف بعض المشاهد والتصرف في الحوار. الاغاني مثلا حذفتها. أنا لا أحب أقحام الاغاني في المسرح لانها لا تملك أية وظيفة درامية. في المسرح الملحمي يكون الامر مختلفاً، أما في هذه المسرحية فلم أجد ضرورة لادخالها.

كلمات: لكن الأغاني، الى جانب مختلف الوسائل التعبيرية، هي مهمة في نص كهذا، خاصة اذا اخذنا بعين الاعتبار اطروحات الكاتب برشيد فيما يتعلق بالمسرح الاحتفالي. العرض ــ في تصورنا ــ لم يستطع أن يوصل أو يطبق هذا المفهوم، أو هذه النظرية، المرتبطة بالاحتفالية.

خلفان/ برشيد عندما كتب هذا النص، كان لا يزال في طور البحث عن اسس ترتكز عليها رؤيته الاحتفالية للمسرح. كان يدرس ظاهرات مشابهة، أو قريبة من هذا النوع، في مناطق مختلفة: القاهرة، ليبيا، تونس، الجزائر. ولهذا كان برشيد يحاول في النص أن يطرح ما اكتشفه في هذه الاشكال أو الظاهرات، لكنه لم يستطع أن يطبق المفهوم الاحتفالي الذي اراده والذي طوره في مسرحياته التالية. وهذا ما جعلني استبعد الصيغة الاحتفالية في النص. طالما عناصرها وصيغها لم تكتمل ولم تترسخ، وأعالج النص كعمل تجريبي.

كلمات: الشكل المسرحي الذي شاهدناه لم يكن مترابطاً، والجمهور شعر بشيء من التشوش أثناء متابعته للمشاهدات المتغيرة والمتحولة بشكل سريع، وكذلك الشخصيات. ربما بسبب تعدد الأساليب واختلاطها: الرمزية والواقعية والعبثية والملحمية..الخ.

خلفـــان/ هـذا يـعـود الى الـنـص نفسه. تجد مشهداً عادياً ومرسوماً بشكل واقعي، ثم يأتي مشهد آخر يحوي على صيغة تـعبيـر ية أو رمز ية. وأنت لا تستطيع أن تطوع كل المشاهد وتصبـهـا في قـالـب واحـد. لابد من تقديمها كما هي. بالنسبة للترابط المسرحي كان مـوجوداً ولـكـنـه سر يع، قد لايحس به البعض ولكن البعض الآخر قد أحس بالترابط الموجود من خلال تصاعد الحدث الدرامي.

كلمـــات: هل كـانـت هناك مشاركة جماعية في عملية الاخراج، أم انك كنت تحرص على فرض تصوراتك كمخرج؟

خلفـــان/ هناك مشاركة جماعية، لكن تبقى للمخرج كلمته النهائية وإلا تحول العمل الى فوضى. فـبـالـنـسـبـة لـلاقـتراحات والملاحظات من الممكن أن أقتنع بها أو أرفضها. كمثال، شـعـرت بـأن البعض غير مرتاح من المشهد السادس، ففكرت في حذفه، ولكن البعض الآخر رأى ضرورة ايجـاد صـيـغـة آخرى بدلا من حذف المشهد بأكمله. احياناً يقتنع الـمـمـثـل بتصوري الخاص للدور وطر يقة ادائه، واحياناً لا يتفق معي، كما فعل سامي الـقـوز في دور الـشـيـطـان، فلقد اردت أن يكون القاءه وطر يقة حواره مختلفة، لكنه لم يـتفق معي، واخيراً توصلنا الى حل بأن ينطق الممثل ببعض الالفاظ الأنجليز ية. لكنه لم يوضحها للمشاهد.

مـــــلك/ أن مـن ضـمـن اهـدافنا كتجمع اعطاء الفنان فرصته، سواء في الأخراج أو التمثيل أو الديكور أو غير ذلك. في المسارح الأهلية التي ينتمي اليها الفنان ربما لا تسنح له هذه الـفـرصـة. وفي هـذه الحـالـة فـانـنـا نـحـاول الا نتدخل في كل صغيرة وكبيرة في مجال اختصاصه. قد تكون هناك ملاحظات بسيطة، لكننا نحرص على استقلاليته كمخرج حتى لا يفقد الثقة في نفسه..خاصة اذا كانت تجر بته الأ ولى.

كلمـــات: ماذا عن الامكانيات المادية والفنية التي توفرت لهذا العمل ؟

خلفـــان/ كـنـا نـفـتـقـر الى الـعـنـاصـر الـبـشـر ية اكـثر. لقد اردت في نهاية المسرحية أن توحي بـالاسـتـمـرار ية، أن يدخل الشيطان مع مجموعة أخرى لتستمر اللعبة من جديد. لكن عدم توفر الممثلين أدى الى الغاء هذه النهاية.

حمد سعد/ المـمـارسـات الخاطئة التي تجدها في بقية المسارح، تنعكس علينا ايضاً..نحن نفتقر الى روح التعاون. وأعمالنا تبرز من خلال جهود فردية.

كلمـــات: كـيـف كـان اسـتـقـبالكم للمحاولات النقدية التي طرحت حول تجر بتكم، من خـلال الاعمال الثلا ثة التي قدمتموها. وما هو تصوركم للنقد بشكل عام، من حيث ضرورته وأهميته ؟

مـــــلك/ شعرنا بارتياح للانطباعات التي طرحت حول العمل الأول والثاني.. كانت مشجعة لنا. لكن العمل الثالث أثار جدلا وردود فعل متناقضة. بعضهم اعتبره جيداً مع اشارة وتوضيح للجوانب السلبية. والبعض الآخر أراد أن ينسف، ليس العمل وحده، بل التجمع ككل، مستخدماً في ذلك عبارات جارحة غير لائقة. لقد اتهمنا هذا البعض بالتفاهة والتهريج، وبأننا لا شيء في المسرح.

نحن لا ندعي بأننا قدمنا عملا ممتازاً ومتميزاً. ولم نطالب أحداً بتمجيدنا والاشادة بمواهبنا العظيمة. كل مافعلناه هو اننا قدمنا عرضاً، حاولنا فيه أن يكون جيداً.

اذا نجح فالشكر للعاملين، واذا فشل فمعذرة، سنحاول مرة آخرى.

لكن هناك ناحية يجب مراعاتها، وبالذات من أشخاص يحاولون أن يكتبوا نقداً، وفي الوقت ذاته يعرفون ظروفنا جيداً. فنحن ـ كمجموعة ـ نعمل في ظروف صعبة للغاية، سواء من حيث صالة العرض، أو نقص الامكانيات المادية والفنية، رغم ذلك فاننا لا نتطلع الى الكسب المادي وإنما محاولة لتقديم أعمال جادة تمنح الجمهور ثقة بهؤلاء الشباب الطامحين في النهوض بالحركة المسرحية.

خلفـــان/ المفروض من الناقد أن يكون معايشاً للتجربة المسرحية، أن يكون ملتصقاً أكثر بالعرض منذ مراحله الاولى، وأن يشهد البروفات بصورة مستمرة. فاذا كانت هناك ملاحظات معينة فبامكانه الاشارة اليها في حينها. واذا اراد أن يكتب ويشير الى احد السلبيات، كاستخدام ممثل للهجة العامية مثلا، فلابد من مناقشة الممثل في هذا الاستخدام، ومن ثم يطرح وجهتي النظر هاتين للمقارنة بنيهما.. لكن أن يأتي هذا الناقد ويشاهد البروفات كلها دون أن ينطق بحرف ثم يمضي الى جريدته أو بيته ليكتب مقالاً مليئاً بالسلبيات، والتي من الممكن أن يطرحها أثناء البروفات لتفاديها، فهذا اعتبره تجريحاً وسوء نية مقصودة.

أنا لا أعني هنا كل النقاد الذين كتبوا عن المسرحية سلباً أو ايجاباً، أنا أعني اولئك الذين هم أعضاء في التجمع والمدركين لأدق التفصيلات في طبيعة عملنا، أن نقدم عملا جديداً معناه أن نرفض السكون ونطلب الحركة.

∴ ∴ ∴

حفلة تنكرية
مسرحية

التجريب ابداع لا يتهاون

حيـنما يكون المسرح اطاراً للعمل الجماعي، تكون اثارة الاسئلة في ذهن المشاهد من الامور الاسـاسية التي يعتمدها هذا العمل، فالتجر يب هو لب الابداع الفني والفكري الذي لا يتآلف مع الواقع ولا يتهاون مع اللغة اليومية.

ان «حـفـلـة تـنـكـر ية» تأتي كاضافة جديدة لمخرجينا الشباب، بعد مسرحية (قابيل لكل العصور) التي أخرجها (خليفة العر يفي)و (عطيل يعود) التي أخرجها (عبدالله ملك).
الـعـنـوان الاصلي للـمسرحية هو (فاوست والاميرة الصلعاء) وهي من تأليف (عبدالكر يم بـرشيد) وفي تصوري أن عنوان (حفلة تنكر ية) يعطي صورة أفضل و يعبر بصدق عن محتوى المسرحية ورؤيا المؤلف والتي حاول من خلالها الدخول في الواقع بصورة عميقة وليست أفقية.

فتجر بة اخراج المسرحية في البحر ين هي محاولة جادة من قبل المخرج (ابراهيم خلفان) في الاضـافـة للـفـن المسرحي في الساحة البحر ينية، ورغم انها تجر بته الاولى في الاخراج المسرحي، الا انـهـا تـبشر بمـخـرج سوف يعطي الكثير اذا ما تناول هذا النمط من الاعمال التي تثير الخيال وتثري العاطفة.

مـن خـلال تحـول الـشـخـصـيـات وعـبـر الـكـشف والتعر ية لدواخلها ونفسياتها، تتصاعد المسرحية، ليس كصراخ بين الشخصيات، بقدر تفجير النفسيات وتكو ين علاقة تضادية بين الظاهر والباطن.

ولـيـس لـنـا في الاخير الا أن نقول، بأن ما قدمه الخريجون والطلبة في المعهد، لهو عمل جيد، يـسـتـحـق النقد والتقييم من فعل المهتمين بالمسرح البحر يني، الا ان السؤال يبقى معلقاً، وهو لماذا يصر الطلبة والخريجون والذين استفادوا من الدراسات الاكاديمية على أن يظلوا بعيدين عن تقديم مثل هذه الاعمال الجيدة من خلال المسارح الاهلية.

أخبار الخليج ــ ٢٦ سبتمبر ٨٣

دعوة لصرف النظر

حكاية نص هذه المسرحية ينسجها خيال المؤلف من منطلق ذاتي واهي الخيوط، حيث لا بداية ترتكز عليها انطلاقة الكاتب أو أحداث مسرحيته ولا زمان ولا مكان ولا ظروف محددة توضح وتؤكد الهوية التاريخية لهذه الاحداث والشخوص الفاعلة فيها.

فهي لا تعدو أن تكون أكثر من عرض وصفي لبعض نماذج من الواقع وللاسف غير موفقة الى حد ما، فهي لم تظهر أمامنا الا بزي الانسان المتخاذل الذي لا يملك الا أن يتحدث عن نفسه ويلوكها تأسيا على وضعه دون أي دافع ما للتمرد على هذا الوضع المزري الذي آلت اليه حاله. فلو تتبعت كل شخصية من هذه الشخصيات وحاولت قدر امكانك أن تبحث عن موقعها في المسرحية لوجدت أن كل واحدة منها في عزلة عن الاخرى تماماً هي كما في مسرح اللامعقول ولا يربط بينها وبين الاخرى سوى افتعال أحداث تكاد مصطنعة قسراً من أجل خلق لعبة مسرحية.

ولا يتعدى كون هذه المسرحية لعبة مختلفة وهذا يهدف بوضوح تام الى قتل جوهر الصراع في العمل المسرحي واللجوء الى استبعاد وظيفية المسرح عن الواقع الاجتماعي بكل تناقضاته، والا ما فائدة عرض مسرحي يقدم أمام الجمهور وهو بالفعل لا يقدم شيئاً أو يطرح قضية. وهذا المنحى لا يختلف تماماً مع أصحاب مدرسة الفن للفن التي تدعو الى استوجاب صرف النظر عن واقعية الحياة والعكوف على ماهو خارجها أو مضاد لها.

كل ما يجري داخل هذه المسرحية ثانوي بل وهامشي اذا سلمنا من جانب آخر بلا جدواه، فالترابط مفقود والتسلسل المنطقي والموضوعي للاحداث أيضاً مفقود وقيمة الحكاية مفتعلة والصراع خامدة جذوته بل ومنطفئة ناره.

السؤال: عندما تصبح المسرحية بهذا الشكل من التفكك واللاترابط ماذا عساك أن تتذكر من المسرحية، أو بالاحرى من شرعية هوية هذا الكاتب المسرحية ؟! والسؤال الاكثر أهمية في رأيي هو: كيف يتجرأ خريجو المسرح على الاقدام والتصدي لمثل هذه الاعمال وهي التي لا تعالج قضية محددة ولا تدعو المتفرج الى المشاركة في الفعل بهدف تغيير وضع ما ..

تصدى ابراهيم خلفان لهذا العرض بعد شطب الكثير من الفقرات والجمل والمشاهد أي ما يقارب ثلثي النص، وكان بامكانه بعد هذا الشطب أن يكون أكثر تحكماً في ضبط الحركة المسرحية للشخصيات وأكثر اتقاناً للعملية الاخراجية بشكل عام ذلك أن النص اعتمد كثيراً على المنولوجات المطولة والحوارات المسهبة التي تحتاج بالفعل الى امكانية اخراجية تملك القدرة على استنطاق النص

وبث الحياة في روحه، ومع أن المخرج ألغى وشطب كما ذكرنا الثلثين بقصد اختصار النص وكسب الوقت المرشح للعرض الا انه لم يستطع أيضاً أن يبث الحياة في روح هذا القليل من متبقيات النص الا في أدناه، لذا أتت اللمسات الاخراجية على هيئة منولوجات اعتمدت على الالقاء في أدائها لا التعبير الحركي المصاحب لهذا الاداء الالقائي الذي يجسد أهم جانب في الاخراج المسرحي.

أخبار الخليج ــ ٢ أكتوبر ٨٣

حفلة تنكرية

دون الاكتفاء بالتجسيد

لان النص ــ في خاصيته الادبية ــ يبقى جامداً وناقصاً حتى يأتي العرض ليشكله من جديد في دائرة حية ومتحركة. واذا اعتمدنا على قراءتنا لكتابات برشيد واطروحاته النظرية خاصة فيما يتعلق بمفهومه للمسرح الاحتفالي ــ فانه يمكننا أن نستنتج بأن برشيد في كتابته لهذا النص أراد أن يطبق علمياً نظرته أو مفهومه وهذا يعني انه يعتمد أساساً على العرض لتجسيد الشكل الاحتفالي، ولهذا وضع على الخشبة لافتة كتب عليها «مرحباً بالجميع في الحفل التنكري».

غير أن المخرج قد التزم بالنص المكتوب «مع اجراء بعض التغييرات كحذف شخصية الحمال والغاء النهاية حيث تتحلق الشخصيات الاخرى حول فاوست أثناء موته»، وحرك شخصيات وأحداث النص كما هي تقريباً.

المخرج عندما يفكر في تقديم النص فانه يهتم أولا باستيعاب رؤية المؤلف ــ الفكرية والفنية ــ ثم يعمل على تطويع النص ليعبر من خلاله عن رؤيته وموقفه كفنان دون تحريف لفكرة المؤلف أما اذا لم يهتم بهذه الناحية واكتفى بدور المحرك للشخصيات مع اضفاء لمسات فنية هنا وهناك، فانه يظل مجرد منفذ وأداة للكاتب، وبذلك ينفي حقه في الابتكار والابداع والتعبير عن رؤيته.

ابراهيم خلفان يؤكد في عمله الاول كمخرج انه موهبة قادرة على اغناء حركتنا المسرحية اذا استمر في تجربة الاخراج، واذا حرص على تقديم أفكاره ومواقفه الخاصة دون الاكتفاء بتجسيد النصوص على الخشبة. ففي هذه المسرحية ــ حفلة تنكرية ــ استطاع أن ينقل شخصيات وأفكار المؤلف من خلال تحريكه الجيد للممثلين ولكنه لم يتمكن من اضفاء ابعاد أخرى ــ فكرية وجمالية ــ تثري النص، ولم ينطلق من اسلوب محدد سواء أكان احتفالياً (بكل ما يحتاجه هذا الاسلوب من عناصر فنية وبشرية متداخلة كما لو في كرنفال مثلا ــ برشيد، الطيب الصديقي) أو

ملحمياً أو غير ذلك من الاساليب المتعددة، وبالتالي فان المطالبة بتحقيق نوع من التماسك في البناء، والتركيز على جوانب تحولات الشخصيات دون تكثيفها بشكل قسري، هي مطالبة مشروعة.

لقد قدم لنا خريجو المعهد العالي للفنون المسرحية عرضاً طيباً، افتقدنا مشاهدة عمل مثله منذ فترة طويلة، انها تجربة جديرة بالاهتمام والاحترام.

بانوراما ــ العدد الخامس اكتوبر ١٩٨٣

حفلة تنكرية
مسرحية

مسرح لا يكف عن الحلم

في هذا الوقت الذي تتدحرج فيه حركتنا المسرحية هبوطاً، أخذت معها القطاع الاكبر من المتصلين بالفن المسرحي لتحوله الى ريع مادي يدخل سريعاً في جيب مؤسسات الانتاج الخاصة.

ينبغي النظر الى تجربة خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية في (حفلة تنكرية) برؤية أبعد من المقارنات الراهنة بما هو سائد، يتوجب أن تكون هناك (مقاربة) مع ما نحلم به وتحلم به الحركة المسرحية (التي أرجو ألا تكون قد كفت عن الحلم) .. بهذا المعنى، ستكون رؤيتنا الى تجربة الشباب حضارية أولا، وحازمة ثانياً، وصارمة ثالثاً.

أولا ــ حضارية :

لانها لا بد أن تضع الحركة المسرحية (بجانبها الجميل) أمام دورها التاريخي، الذي يحقق المقولة التي تقول بأن تطور المسرح دليل على المستوى الحضاري للناس.

سيكون أمام التجارب المسرحية الجادة وذات الوعي الحضاري مهمة الحد من الانهيار الذي تتعرض له أوضاعنا المسرحية، والقاء الضوء الساطع على نواحي قصور الحركة المسرحية بطرح المزيد من التجارب الجديدة والناضجة فناً وفكراً.

ثانياً ــ حازمة :

لان التعامل مع تجربة الشباب ومشاكلها يستدعي الوضوح والصراحة في المعالجة النقدية، والاعتناء بمناقشة نقاط القصور قبل الاحتفاء بعناصر الابداع. فان نظرة نقدية حازمة من هذا النوع كفيلة باحترام التجربة، والاعتقاد ببعدها الحضاري، ليس في شكل أعمالها، ولكن في الروح الكامنة لدى الشباب أنفسهم.

هناك الشخصيات لهذا النسب لم تصبح شخصيات فنية حقيقية من لحم ودم. بل مجرد أبنية لفظية، وكان يمكن للمؤلف أن يزرع ما يشاء من شخصيات، و يقولها ما يشاء من أقوال، ويحولها ما يشاء من تحولات، فالامر كله راجع لرغباته.

وفي الحقيقة فان المخرج «ابراهيم خلفان» قد بذل جهداً كبيراً في عمله الاخراجي الاول هذا، ولا شك أن بدايته بهذا العمل تؤكد قدرته على انجاز أعمال بجهد أكبر.

ويمكن القول هنا انه ركز على حركات الممثلين على الخشبة من تركيزه على الانفعال والاداء .. و بدا أن الممثلين عملوا بجهودهم الخاصة، في الوقت الذي احتاج الموقف الى تدخل المخرج لتعميق الاداء.

الاضواء ــ ١٠ سبتمبر ٨٣

النقد القاصر

أحمد المناعي

أثيرت حول مسرحية «فاوست والاميرة الصلعاء» لعبد الكريم برشيد، التى قدمها خريجو المسرح في البحرين تحت عنوان «حفلة تنكرية» عدة تعليقات نقدية نشرت في الصحف والمجلات المحلية،ولعل ابرزها مقال للناقد المسرحي يوسف الحمدان، حيث حفل بالعديد من الملاحظات والاجتهادات التى تحفز على المناقشة والنقد اكثر مما تثيره المسرحية نفسها.
إن عرضي هنا سيقتصر على نقد المقال المذكور، ولن يتعرض للمسرحية الآ من خلال مناقشة تفسيرات الناقد واجتهاداته. وتأتي أهمية الرد لما في المقالة من تجن في الحكم ليس على النص المسرحي فحسب بل من محاولة التهوين من شأن كاتبها. مما يدفعني الى الاستغراب والتساؤل عما وراء هذا الشطط اللامبرر له، خاصة وأن الناقد درس النقد المسرحي واصول التعامل مع النص ومؤلفه في اطار من احترام الجهد سواء في حالة الاتفاق في الرأي أو الاختلاف فيه.

يبدأ الناقد مقالته من الوهلة الاولى دون روية أو تأن بهذه الملاحظات التي يستعيرها من المؤلف في مقدمة المسرحية، و يعطيها طابعاً سلبياً يبني عليها ملاحظاته وتفسيراته فيما بعد:

«وحكاية نص هذه المسرحية ينسجها خيال المؤلف من منطلق ذاتي واهي الخيوط، حيث لابداية ترتكز عليها انطلاقة الكاتب أو أحداث مسرحيته ولا زمان ولا مكان ولا ظروف محددة توضح وتؤكد الهوية التاريخية لهذه الاحداث والشخوص الفاعلة فيها.»

أولاً، ان المؤلف يذكّر في مقدمة النص المسرحي بمواصفات عمله المسرحي (وكأنه يقرأ هذا الواقع النقدي التعس)، كما تشير فكرة المسرحية كذلك الى اعتماد الحكاية الخرافية كاطار لها. والحكاية الخرافية أو الاسطورية هما الصفات نفسها التي يعددها الناقد كسلبيات «لازمان ولا مكان ولا ظروف محددة توضح وتؤكد..الخ»، فليست هذه المرة الاولى التي يستخدم فيها كاتب مسرحي الحكاية الخرافية أو الاسطورية، فهناك العدد الهائل من المسرحيات التي تعتمد هذا الاسلوب، ومنذ اليونان حتى اليوم لم يتوقف الكتاب عن تحويل الواقع الى خرافة وتحويل الخرافة الى واقع في الفن المسرحي. والامر بديهي لايحتاج الى اعداد قائمة بهذا النوع من المسرحيات!!

ثانياً، ان الكاتب المسرحي، كأي فنان إنما يستقي فنه من الواقع كما يستقيه من الخيال، والاّ فماذا عن مسرحيات الخيال العلمي والتصورات المستقبلية!؟

ثالثاً، ومن جهة خفية يستنكر الناقد على المؤلف تجربته الفنية، كعمل يخرج عن قواعد المسرح التقليدية والمتعارف عليها. وليس ثمة مبرر مقنع يدفع بالناقد الى تقييد الكاتب ومنعه من التجديد، خاصة وأن الكاتب ليس مبتدءاً، فهو معروف في الاوساط الثقافية في الوطن العربي كمؤلف مسرحي وله اطروحاته النقدية العميقة والجدية حول تجديد المسرح والكتابة المسرحية، وصاحب اتجاه يطلق عليه «المسرح الاحتفالي» الذي تُعدّ مسرحيته هذه احدى أعماله التطبيقية فيه، ومن ناحية اخرى فالتجديد مطلوب، ليس على مستوى المسرح فحسب بل وفي الفن، وفي جميع مجالات الحياة عموماً. وليس ثمة طريق الى الجديد غير اتباع التجريب. كما أن الجديد في الفن ليس له الاّ مفهوم واحد ـــ بديهي ـــ هو كل مايخرج عما هو مألوف ومتبع، أى هو كسر القواعد والاسس المتعارف عليها، واذا لم تكن هكذا صفته فهو ليس بجديد. وأستبعد أن يكون الناقد يظن بأن مايعتنقه هو من اصول وقواعد مسرحية هو أفضل ما كان و يكون وأن (ليس في الامكان أبدع مما كان..)
كما أن الوقوف الى صف التجريب والتجديد لايعني مطلقاً الدعوة لفتح الباب على مصراعيه لكل داخل دون قيد أو شرط. فمن أوليات الشروط توفر الخبرة والتجربة والثقافة في الاصول والقواعد المتبعة، ثم مبررات التجديد. وفي رأيي أن عبدالكريم برشيد كاتب مسرحي توفرت لديه مثل هذه الشروط، ولذلك ينبغي أن نتناول عمله بالتأني والاحترام وتقديم النقد الذي يهدف الى تقويمه ووضعه في مسار أكثر صحة ومتانة. ولكن الناقد لم يكتف بالتلميح كما أشرت سابقاً انما لجأ الى التصريح والمباشرة في التهوين من شأن الكاتب كما في العبارات التالية :

«عندما تصبح المسرحية بهذا الشكل من التفكك واللا ترابط ماذا عساك أن تتذكر من المسرحية، أو بالاحرى من شرعية هوية هذا الكاتب المسرحية؟!».

إن الناقد وهو يكرر الحديث عن تفكك النص ولامعقوليته، و يتساءل باستهجان (ماذا عساك أن تتذكرمن المسرحية ..وشرعية هوية الكاتب..) نجده في موضع متقدم من الموضوع يعرض لحكاية النص وشخصياته ورموزه بالتحليل والتفسير بشكل يؤكد قدرة الناقد واستيعابه للنص من جهة، وعلى مايمتلكه النص أو الحدث المسرحي من الترابط والوضوح والبساطة مما تبعد عنه شبهة التفكك واللامعقول، و يضعنا الناقد أمام تساؤل مهم (لماذا التناقض!؟).

فهي تبدأ بحفلة تنكرية يعدها الخياط مظلوم الذي يملي على بعض شخوص الحفل لباسهم والبعض باختيارهم يحددون هم أزياء مشاركتهم في هذه اللعبة ومن خلال الحفلة يسلط الكاتب أضواءه على بعض نماذج لعبته، فنتعرف على حارس المقبرة الاحدب الاعور الذي فضل أن يكون امبراطوراً على مقبرة الموتى، والزيبق الذي اختار له الخياط زي الخادم المطحون لابنة الطحان. ومهرب المخدرات وتاجر العملة الذي تخفى بزي الشحاذين، ومياسة الغجرية التي اختارت لبوس الاميرات وسلمان الخاسر الذي أصبح فاوست في شيخوخته وشبابه، والخياط مظلوم الذي استهوى غواية الشياطين والمصور الذي فضل أن يكون خارج الحلبة ليرصد تحولات وتطورات هذه اللعبة. ومن ثم نتعرف على حقيقة كل شخصية من هذه الشخصيات من خلال لحظة سكر تتعرى فيها كل ذات لتكتشف فعل مابدأت به وما وصلت اليه.

هذه اللحظة هي التي وهبها الشيطان الى فاوست ليخفف عنه عذاب نفسه وشدة وطأة آلامه وحدة رفضه لغوايته، فهو فاوست العجوز العالم العلامة الذي أفنى نفسه بين الكتب والعلوم بمختلف صنوفها وأجناسها في لحظة يأس يبيع نفسه للشيطان مقابل أن يعود اليه شبابه ليعيد اليه متعة الاحساس بالجمال والتلذذ بالحياة، فتكون ابنة الطحان مياسة الاميرة معشوقته بعد أن استعار اسم قزمان وخفة المهرج وطلعة الشباب الا انه بعد أن يكتشف بأن هذه «المياسة» غجرية وصلعاء تزينت بلبوس الاميرات، وبعد أن يعرف بأن الشحاذ ماهو الامهرب خطير للعمله فضل أن يتخفى تحت ستار الورع والتقوى تارة وشحاذ تارة أخرى. وكذلك الامبراطور الذي لم يكن سوى حارس مقبرة من الدرجة السابعة ومياسة التي تبرأت من أبيها الطحان وأعلنت حبها وانتماءها اليهم والزيبق الذي أبى أن يكون خادماً لابنة الطحان مياسة وأبى أن يكون الا نفسه الزيبق، والشيطان الذي خاط هذه اللعبة لهم بابرة الخياطة التي سامحتها السماء في بداية الامر. كل هذه الامور كانت بمثابة هاجس التنبؤ لما سوف يجري من مساوىء جراء هذه الازياء والاقنعة المزيفة. كلها أيقظت فاوست من غفلته وحيرته ودعته أن يكون مشاركاً وفعالاً مع زملاء حفله في تمزيق كل هذه الملابس والاقنعة المستعارة من الخياط والشيطان، لذا ليس غريباً أن يسترد الشيطان وديعته من فاوست ولكن بلا تعويض.

هذه حكاية المسرحية باختصار.

الناقد بعد هذا العرض الجيد، يغيّر القلم ليخلّ بالعرض والفهم معاً، وكأن ماقاله بقلم شخص آخر يختلف معه أيما خلاف فالمسرحية:

«لا تعدو أن تكون أكثر من عرض وصفى لبعض نماذج من الواقع وللاسف غير موفقة الى حد ما، فهي لم تظهر أمامنا الا بزي الانسان المتخاذل الذي لايملك الا أن يتحدث عن نفسه ويلوكها تأسياً على وضعه دون أي دافع ما للتمرد على هذا الوضع المزري الذي آلت اليه حاله. فلو تتبعت كل شخصية من هذه الشخصيات وحاولت قدر امكانك أن تبحث عن موقعها في المسرحية لوجدت أن كل واحدة منها في عزلة عن الاخرى تماماً هي كما في مسرح اللامعقول ولا يربط بينها وبين الاخرى سوى افتعال احداث تكاد تكون مصطنعة قسراً من أجل خلق لعبة مسرحية».

أولاً، إن الناقد عاد فأقر بواقعية الشخصيات (عرض وصفي لبعض نماذج الواقع)، بعد أن نفى عنها صفة الواقعية والهوية التاريخية.

ثانياً، إن العرض الوصفى للنماذج يقصد به السرد وحديث المؤلف عن الشخصية، وفي عرض الناقد وكما هو في المسرحية فان الشخصية لها دورها التي تعبر به ومن خلال سلوكها عن نوعية شخصيتها. .فأين العرض الوصفي في المسرحية!؟

ثالثاً، إن الشخصيات لم تظهر أمامنا بزي الانسان المتخاذل كما يقول الناقد، ولندعه يرد على نفسه بنفسه:

كل هذه الامور كانت بمثابة هاجس التنبؤ لما سوف يجري بعد من مساوىء جراء هذه الازياء والاقنعة المزيفة. كلها أيقظت فاوست من غفلته وحيرته ودعته أن يكون مشاركاً وفعالا مع زملاء حفله في تمزيق كل هذه الملابس والاقنعة المستعارة من الخياط الشيطان، لذا ليس غريباً أن يسترد الشيطان وديعته من فاوست ولكن بلا تعويض.

إذاً، فالمؤلف، بشهادة الناقد، لم يظهر الشخصيات بزي التخاذل الى آخر اللعبة بل جعلها تتمرد وتتوقف عن اللعبة وذلك بتمزيق ملابس التنكر والاقنعة المستعارة. ولكن الناقد يتخطى بملاحظته حدود وضع الشخصية و بنائها في المسرحية الى أن يرى في «التمرد» أن يكون سمة رئيسية للشخصية في العمل المسرحي، وهوبالطبع رأي غريب..وكأنه يطلب من المؤلف أن يزيف الواقع الذي ينتقده، و يعيد نسخه في صورة بعيدة عن التخاذل !!

و بالرغم من لاموضوعية الطلب فانه ولاشك يدخل من باب وظيفة الفن في المجتمع، والمسألة ليست هي أين نقف: مع شروط الفن أم مع الوظيفة الاجتماعية له، بل هي في فهم العلاقة بينهما وما هي حدود كل منهما، وهذا ماغاب عن الناقد، إنني اسأل فقط: هل المطلوب في العمل المسرحى (والقصصي) تثوير الشخصية على الورق أم تثوير المتلقى في الواقع؟
اذا كان الجواب هو التثوير في الواقع فللفنان كل الحرية في اختيار الاسلوب والوسيلة اللتين يستطيع بهما تثوير المتلقى. إن تثوير الشخصية على الورق في رأيي (وكما يحصل في كثير من الكتابات والاعمال الفنية ذات الطابع السياسي) انما تفرغ المتلقى من دافع التحريك والتمرد وتجعله ينتظر ويحلم بالبطل الاسطوري الذي ينقذه من وضعة (المزري)! بالاضافة الى طابع التعالي الذي تمارسه عليه هذه النوعية من الكتابات!!
و بالعودة الى فكرة المسرحية، فان المال كان وحده الهاجس الذي سيطر على عقل فاوست وتحكم في ضميره وقلبه منذ بداية الحفل التنكري الى نهايته، واوقعه في حبائل الشيطان واغراءاته. وكذلك كان حال بقية الشخصيات التى مثلت مجتمع فاوست التنكري وهيأت الجو لممارسة اللعبة المسرحية.
إن فاوست وصل الى هدفه وحقق طموحه في الحصول على المال والشهرة ولكن بعد أن خسر نفسه و باع روحه للشيطان. وفي مثل هذه الحال فان الوصول للغاية يوصل بالضرورة الى الغربة القاتلة والانهيار الكامل كما آلت اليه حال فاوست!!
إن المؤلف ولاشك استطاع أن يوصل الفكرة، بالرغم من وجود بعض النواقص في البناء المسرحي، إلاّ أن الفكرة لايمكن أن توصف بالسلبية فهي تعرض لشريحة من الواقع وتنتقد نماذج انسانية فيه من ذوي الطموح الشخصي الذين يخطئون الطريق في تحقيق اغراضهم ومن ثم يسقطون ضحية للسلوك الخطأ والطموح الزائف. إن المؤلف يهدف لان يعي المتلقى أهمية تغيير الواقع الزائف والحذر من الوقوع في اغراءاته..
ولكن الناقد يستمر في سرد التهم والسلبيات بلا مبرر أو منطق معقول ليصل الى نفي النص تماماً:

«والا مافائدة عرض مسرحي يقدم أمام الجمهور وهو بالفعل لايقدم شيئاً أو يطرح قضية».

رابعاً: أكثر الناقد من الاشارة الى تفكك النص وانعدام العلاقات بين الشخصيات بمناسبة وغير مناسبة. والواضح أنه لايفهم المسرح والفن عامة إلاّ من منظور اتجاه واحد لاغير، يفسر به كل الاعمال الفنية على اختلاف ألوانها واتجاهاتها، بل و يطالب أن يسير وفق قواعده وأسسه وإلاّ فهو

عمل سيء! ورديء..
ان الناقد لم يشر أدنى اشارة الى أي اتجاه ينتمي اليه هذا النص وما المنظور الذي يتبناه المؤلف، ليثبت لنا على الاقل أنه مدرك لجوانب العمل الذي يخوض فيه وأنه يرفض النص من منطلق اختلافه مع اتجاه المؤلف وفلسفته!!

إن المسرحية تنتمى الى اتجاه المسرح الاحتفالي الذي يسعى الى تحويل المسرح الى تظاهرة اجتماعية (كما في تجمعات الناس في الساحات العامة والاسواق والمواسم والحفلات..الخ) يقيمها الانسان للانسان من اجل عرض قضايا الانسان. وهولايعتمد البناء القصصى الدرامي ولايفتعل الصراع بين الشخصيات، كما يعتمد الى جانب الحوار اللغة الشاعرة والسرد الروائي..(لمزيد من التعرف على الاتجاه الاحتفالي الرجوع الى ماكتبه محمد السلاوي في «الاقلام» العدد ٣ عام ٨٣، والى مقالته في «الحياة المسرحية» العدد العاشر ١٩٨٠..والى بيانات جماعة المسرح الاحتفالي..)
انه باختصار اتجاه يتمرد على قواعد المسرح التقليدية واسس المسرح الارسطى والتقاليد المسرحية نصاً واخراجاً وتمثيلاً.
و بدون الخوض في ركائز المسرح الاحتفالي، فهو اتجاه واقعى يستمد وجوده من الحياة، والحياة العربية بالذات، التى تعتمد التجمع البشري داخل زمن ومكان محددين لعرض القضايا والهموم والتعبير عنها بشكل جماعي كما في سوق عكاظ والمربد والمواسم..ومن هنا فالحدث المسرحي يقوم على التظاهر لاعلى القصة (الحدوثة)، والصراع يقوم على العرض لاعلى التناقض بين الشخصيات، وبرفع الحدث بالوسائل المسرحية الى مستوى الصدام مع الواقع وخلخلته..في المظاهرات السياسية السلمية منها بالذات مثلاً، يتغيب الطرف الآخر ولايكون له وجود فعلي بينما يبدأ الحدث و يتنامى بفعل عرض الاشخاص للقضية، ثم يصل الحدث الى نهايته..ولايمكن ان نقول أن المظاهرة ليست حدثاً وأن الصراع غير موجود فيها! إذ ماذا نسميها ان لم تكن كذلك!؟

ان عنصر (الحدوثة) ليس هو بالضرورة، ركيزة الحدث الاساسية، كما أن الصراع لاينحصر وجوده في التناقض بين طرفين فقط، انما يمكن أن يقوم الحدث بفعل التظاهر أو الاحتفال وأن يوجد الصراع بفعل العرض ..

ان الاحتفال أو التظاهر يمكن أن يعد شكلا من أشكال التعبير عن الواقع، وأقربها الى الفن من حيث الصدق، والى التأثير من حيث التواصل مع الجمهور، من حيث استخدام حيل الاثارة والتشويق المستمدة من موروثه الشعبي، أو ادخال المتفرج كطرف فعلي في اللعبة المسرحية كما يجري في المهرجانات والعروض الشعبية التلقائية مثلا.

ان الفقرة التالية تظهر لنا بوضوح لماذا يتحمس الناقد الى حد التهجم على النص والمؤلف والقائمين بالعرض على السواء:

«بأن التوجه لدى الكاتب في هذه المسرحية لايتجاوز حدود ذاته، ولا يتعدى كون هذه المسرحية لعبة مختلفة وهذا يهدف بوضوح تام الى قتل جوهر الصراع في العمل المسرحي واللجوء الى استبعاد وظيفية المسرح عن الواقع الاجتماعي بكل تناقضاته».

ان قلق الناقد على وظيفة المسرح ليس له مايبرره ، أولا، لان المسرحية لم تخل من صراع ولو أنه على غير مايعتقد. ثانياً، ان ربط وظيفة المسرح بمفهوم واحد للصراع (الاجتماعي أو الطبقي) هو محاولة لحصر العمل الفني شكلا ومضموناً ضمن اطار ضيق ومنظور فكري أحادي. فالانسان في حياته لايدخل صراعاً طبقياً فحسب بل صراعات عديدة نفسية واخلاقية وفكرية ووجودية ..!

ان وظيفة العمل المسرحي مرتبط أساساً بوجود الفكرة في اطار تمثيلي وبمدى تأثيرها الايجابي في المتلقى، وليس بوجود الصراع. الصراع عنصر أو وسيلة لابراز الفكرة ولكنه ليس العنصر أو الوسيلة الوحيدة..لذا فان قتل الصراع في المسرحية لايعني قتل وظيفتها.. ان العمل المسرحي لايسعي لنقل الواقع على الورق أو الخشبة بقدر مايهدف الى التعبير عنه بوسائل فنية يستعيرها أحياناً من الواقع الفعلي، و يتخلى عنها أحياناً أخرى. مايجب أن يحافظ عليه المؤلف المسرحي الى جانب الفكرة هو عنصر «التمثيل» وهو ايقاع متميز عن ايقاع الحياة الواقعية. وكلما اقترب ايقاع التمثيل من ايقاع الحياة ضعفت قيمته الفنية والوظيفية لارتباطه زمنياً ومكانياً بالواقع ومن ثم ليفقد كلياً فيما بعد جماله ووظيفته في الحياة..و يكون مادة لاحياة فيها سوى من منظور التاريخ. انني لاندهش من طلب الناقد لأن يكون التمثيل يجاري الواقع أداء وصوتاً وحركة، اذاً مامعنى التمثيل اذا كان كما الواقع، فمن الافضل أن نكتفي بالواقع اذا كنا نهدف الى نقله فقط على الورق أوالخشبة لانه أكثر صدقاً وحيوية وليس مايبرر نقله:

«ومما يؤخذ على الاخراج والمتعلق أيضاً بالاداء الالقائي هو طريقة النفس المتلاحق في ايقاع سريع مما لايدع فرصة لواقعية الاداء، فالضحكة تسبق النكتة والرد يسبق التفكير والبكاء يسبق الشعور به وهكذا..أي غياب التساوق الحقيقي بين كل هذه الشخصيات».

ان الناقد لايقيم الاداء أو الالقاء أو النفس على أساس قيمته الفنية أو بمدى قدرته على التأثير وتوصيل الفكرة أو الحدث المسرحي الى المتلقى وانما بمدى مطابقته للواقع..والسؤال هو ما العيب اذا ماتم التأثير وتوصيل الفكرة (وقد أثبتت المسرحية ذلك خلال العرض) الى المتلقى بهذه الاساليب اللاواقعية!! وما معنى التساوق الحقيقي بين الشخصيات وما قيمته الفنية !؟

انني لاأريد الاسترسال في استعراض كل ماورد في المقالة ففيها الكثير من الملاحظات الغريبة، والعبارات الجاهزة التي التقطها الناقد من هنا وهناك، وهو اذ يتحدث عن انعدام الحدث واللاترابط وعدم التسلسل..نجده يسرد الحكاية المسرحية ويحيط بدور الشخصيات و يفسر الرموز و يستوعب الفكرة و يناقش الحوار..ثم فجأة و بين آن وآخر يقلب النقد الى دراما لقذف التهم والصاق العيوب كيفما اتفق بحيث لم يسلم منها المؤلف ولا القائمون بالعرض، وأخيراً لينصّب نفسه الحكم الاول والأخير والقانون الذي لايمكن الخروج على طاعته :

«والسؤال الاكثر أهمية في رأيي هو: كيف يتجرأ خريجو المسرح على الاقدام والتصدى لمثل هذه الاعمال وهي التي لا تعالج قضية محددة ولا تدعو المتفرج الى المشاركة في العمل بهدف تغيير وضع ما».

ان الناقد باختصار لم يجهد نفسه بالتعرف على طبيعة النص وتوجهات مؤلفه ليكفى نفسه على الاقل مشقة التساؤلات الكثيرة التي ضمنها مقالته، وقد أجاب عليها المؤلف في أكثر من مقال ومناسبة وبيان ومسرحية، فكان الاجدى أن نستمع الى وجهة نظر ناقدنا في اتجاه الكاتب لنرى الى أي حد هو محق في تهمه وانتقاداته التي تخطت حدود اللياقة النقدية!!.

انطونان ارتو: جسد يختبر العالم

مارتن إيسلين
ترجمة: نعيم عاشور

قبل بضعة شهور من وفاته، طلبت محطة الاذاعة من آرتو أن يعد برنامجاً للمسلسل الاذاعي المعروف باسم صوت الشعراء، فقام على الفور بكتابة وتسجيل قصيدة صوتية يقرأها أربعة أشخاص وبمصاحبة ز يليفون وآلة نقر، وأطلق عليها اسم (الخلاص من حكم الرب). كان من المقرر اذاعتها في الثاني من فبراير ١٩٤٨، لولا أن مدير عام الاذاعة الفرنسية منعها بتاريخ ١ فبراير باعتبارها تجديفية وفاحشة، كما أنها سوف تشكل عدواناً لايحتمل على المستمعين، من الواضح أن القصد كان أيضاً اتلاف هذا التسجيل الفضائحي، الا أن نسخاً منه قد تم طبعها بسرية، على أشرطة كاسيت و بالتالي فقدت كثيراً من جودتها. أحد تلك الاشرطة لايزال بحوزتي، ولذا أستطيع الآن أن أستمع الى آرتو نفسه وهويلقى بكلماته الغريبة والعنيفة، و يطلق صرخاته المتوحشة والحادة والمبهمة، والتي تتفجر بكثافة لتعبر عن ألم عميق يستحيل التعبير عنه بالكلمات. انها تجمد الدم في العروق، كما لو أن كل معاناة البشر، وكل أشكال قمع الجنس البشري، والرغبات المحبطة، والعذاب والألم قد تم ضغطها جميعاً في هذه الصرخات البدائية المعذبة.

ربما كان من السهل جداً صرف النظر عن هذه الصرخات على اعتبار أنها ليست أكثر من عواء مسعور صادر عن رجل مجنون. فمما لاشك فيه أن تحتوي على شيء من الجنون، لكنها أيضاً تحتوي على ماينفى عنها أن تكون جنوناً خالصاً. اذن، ان لم تكن مجرد جنون، فماذا تكون؟

قد تقدم لنا الاجابة على هذا السؤال تفسيراً للتأثير العظيم، المدهش، والسهل الادراك، الذي مارسه آرتو على الجيل الذي ترعرع بعد وفاته عام ١٩٤٨، والذي يبدو جلياً في عدد من المجالات المختلفة: كالمسرح، أساساً، والشعر والنقد الادبي، وعلم النفس، والفكر السياسي، والفلسفة، وكذلك عند متعاطى المخدرات والباحثين عن أنماط أخرى للحياة. ان كثرة الاستشهاد باسم آرتو في فرنسا والولايات المتحدة و بلدان غربية أخرى، يجعل منه شخصية لابد من الاعتراف بتأثيرها في أوساط القوى التي تشكل فكر ومشاعر عصرنا الراهن، وتسهم الى حد ما في مناخه الثقافي.

واذا كان آرتو يعد من بين العباقرة المحدثين، فانه ليس من السهل تحديد الى أي من مجالات الانجازات المعروفة تنتمي مساهماته. فهو ليس مفكراً بحيث يمكن اعتباره مبتكر نسق متماسك من المعرفة الجديدة، وليس مفتتحاً لمجال علم جديد، أو بطلا ساهم في تشكيل الاحداث وأثر على مجرى التاريخ. ورغم انه كان شاعراً ذا قدرة خارقة، الا أن تأثيره لايعزى الى هذا المجال، وانما الى كتاباته عن المسرح مع أن ابداعاته الفعلية، في هذا المجال، كثيراً مااعتبرت فاشلة. لذلك ينبغي اعتباره ملهماً لاعمال الآخرين بدلا من النظر اليه كمخرج عظيم في مجاله. انه مثل أولئك الاشخاص العظام الذين ــ في الوقت الذي لاينتجون فيه ما يشكل نظاماً فكرياً ملموساً وحقيقياً ــ يتصرفون كمواد محفزة ومنبهة للآخرين عن طريق ابتداع مناطق جديدة للتأمل، وتوجيه الانتباه نحو طرائق جديدة للنظر. انهم أصحاب الرؤى الجديدة كنيتشه أو مارشال مكلوهان، ومثل هؤلاء، كان آرتو رائداً لطريقة فهم جديدة، ومبتكراً لقاموس لغوي جديد. وهذا اسهام حقيقي وهام، لكنه لايفسر تأثير آرتو الواسع والعميق في مجالات بعيدة جداً عن المسرح.

في اعتقادي أن آرتو، قبل كل شيء، نموذج لنوع آخر من الشخصيات الاكثر غموضاً والتي تمتلك نفوذاً وتأثيراً عظيمين: انه واحد من أولئك العباقرة الذين ينشأ تأثيرهم ليس تماماً مما أنجزوه وأبدعوه بشكل مادي وملموس، بل مما عانوه ومثله وجودهم. ان تأثيرهم ينشأ أساساً من الرموز الشخصية التي خلفوها والتي أصبحت، بشكل غامض نوعاً، تجسيداً محكماً، واضحاً، مكثفاً، ومدركاً بشكل فوري ومباشر، لجملة المواقف والافكار والمدركات التي احتوتها تلك الرموز.

لكن آرتو يتفرد من بين الكتاب المبدعين العظام، في انه كان ممثلا في السينما، لذا فان صورته المتحركة والنابضة بالحياة، لا تزال حية تعيش بيننا كما هو صوته المسجل. وهذا بلا شك، قد أسهم في بزوغ شخصيته كقوة يحسب لها حساب، وتبلورها كذلك الى رمز لموقف من الحياة. ان حضوراً كهذا لايمكن اعتباره خلواً من الاهمية. فآرتو، منظر المسرح الذي لم يتعب قط من التأكيد على الاهمية الكبرى لحقيقة الجسد الانساني الملموسة، كمقابل للثرثرة الفارغة والفكر المجرد، يكرس نفسه ليؤكد الرأي القائل بأن نظرات انسان ماقد تنطوي على، وتعبر عن، حقيقته الجوهرية. والا فهل كان تشي جيفارا، وهو ثوري مخفق ومفكر غير مجدد، سيحرز قط ذلك التأثير الذي سيطر به على جيل الشباب عام ١٩٦٨، لو لم تستحوذ صورته ذات الوجه الجميل والجسد القتيل على الخيال حتى أصبح تجسيداً لمجموعة معقدة من التعاليم والآلام وأساليب الحياة.

بعض هذه الشخصيات ــ الرموز يمكن أن تكسب قوتها بالحظ وحده، لكن آرتو ليس من بين هؤلاء. فلقد شكل شخصيته بتأن ووعي تام لما يفعله. فبين وجه الراهب الشاب المفعم بالعاطفة في عام ١٩٢٨، والملامح الخربة للشهيد ذي الفم الادرد في عام ١٩٤٨، يمتد زمن من المعاناة اعتبرها آرتو ذروة انجازاته الفنية: «ان المأساة على خشبة المسرح لا تكفيني، بل ينبغي أن أنقلها الى حياتي الخاصة.» كما قال لجان لوي بارو عام ١٩٣٥. لقد صمم حياته واتخذ قراره وتحمل آلامه كابداع مدروس وعمل فني. ان الصورة المزدوجة التي تكثف وتلخص وجوده كله، والتي تظل معنا، هي،

بمعنى ما، ذلك العمل الفني، أو على الاقل، نوعاً من المجاز عنه. ان الصور الانسانية، ذات التركيب الداخلي المعقد والوعي والقوة التعبيرية، هي المادة التي تخلق منها الاساطير. بعض هذه الصور، يبدعها التاريخ نفسه ثم يصفيها ويحولها الى رموز شاملة، ومفهومة عالمياً.

المدهش ان آرتو كان ممثلا ومبدعاً في آن : صورة على الشاشة الفضية. شخص يمتزج فيه الزائف والجمالي العميق، بالتبصرات الفلسفية والانسانية: وجه جميل، رجل حكيم، معلم، ومجنون، كل ذلك في شخص واحد.

فباستشرافه الاستثنائي ـــ استشراف رجل مجنون كما يقول البعض ـــ لم يشك آرتو قط بأن تأثيره كفنان ومعلم، يعتمد على كونه قادراً على تجسيد تعاليمه وفنه في شخصيته، حيث يقول: «بينما يطمح الآخرون الى خلق أعمال فنية، فانني لا أريد أكثر من اظهار روحي... لاأستطيع أن أتصور عملا فنياً منفصلا عن الحياة».
هذا الرأي صرح به مبكراً عام ١٩٢٥، أي قبل أن يبلغ الثلاثين من عمره.

لذا، فان أي محاولة لتقديم أو فهم آرتو، ينبغي أن تضع في الاعتبار حياته كنقطة بداية. انه البطل الوجودي الحقيقي: مافعله، ماحدث له، ماعاناه، وما أصبح عليه في النهاية، هو أكثر أهمية من أي شيء قاله أو كتبه. في الواقع، كانت آراؤه جد متناقضة ومتقلبة بحيث يغدو من السهل، بالاقتطاف من أعماله المنشورة أو رسائله، اثبات انه كان منغمساً بعمق في ممارسة مسيحيته، بمثل ما تألق في إلحاده وتجديفه. وأنه بشر وحرض على الثورة العنيفة، بمثل مارفض كل نشاط سياسي معلن. وأنه رأى الخلاص في الافراط الجنسي والانغماس الواسع في الحسيّات بمثل ماعتبر أن الجنسيات هي المصدر الاساسي لجميع الامراض التي تحدق بالكائن البشري. كما كان سرياليا رائداً في الوقت الذي اعتبر الحركة بكاملها مجرد خليط من الخدع الطنانة. في الحقيقة، كان يتبنى مجموعة كاملة من المسائل المتناقضة. الا أن أي كلام كهذا لايمكن فهمه، حقاً، الا من خلال الحالة الحياتية والمحيط الوجودي الذي انبثق منه. ذلك انه من غير المجدي البرهنة ـــ كما يفعل أولئك الذين يعتبرون آرتو دعامة لقضيتهم الخاصة ـــ على انه كان نيّر التفكير وفي سيطرة كاملة على قواه العقلية حين التزم ودافع عن الرأي الذي يريدون اقتباسه والاتكاء عليه، وانه كان مجنوناً تماماً وغير مدرك لما يقول حين نطق بالرأي المضاد. الحقيقة انه آمن بجميع آرائه بنفس الاخلاص المتوهج لحظة التعبير عنها، وأنه من المستحيل رسم خط فاصل وحاد بين لحظات «صحوه» ولحظات «جنونه»، ان كان هناك بالفعل، ما يجيز لصق فكرة الجنون بشخص مثل آرتو على الاطلاق.

لقد مرت أوقات، خلال سنوات احتجازه في مصحات عقلية عديدة، اقتنع فيها آرتو بأنه يتحمل عبء خطايا الجنس البشري كله، وأنه يتضور جوعاً لان شعوب العالم كانت تأكل طعامه، كما كان مسمماً بالمني والبراز الذي يفرغه عليه عالم دنس بأكمله. وحين نجح أخيراً في استعادة حريته، قارن نفسه بفان جوخ، ذلك الفنان العظيم الذي احتجز في مصحات عقلية، ودفع به المجتمع الى الانتحار. بالنسبة لعصرنا، فان آرتو قد أضحى، أكثر حتى من فان جوخ، تجسيداً

لانسان وحيد اضطهد وضحى به من قبل مؤيدي العقل والاحتشام، بسبب من فرديته واسلوب حياته، وهذا كان موضع اعجاب اليسار الراديكالي الثوري: مضطهد! كان يعلن عن اضطهاده بصوت غاضب مضطهد. ان الطاقات الهائلة، المختزنة، لعدوانية لاحد لها، كتلك التي تدوي عبر الصيحات والصرخات الوحشية، في الشريط الذي لدى، لا تزال تعبىء، قوى المعارضة الراديكالية.

ان مثل هذه القدرة على اختزان واطلاق قوة عظيمة وخارقة من جديد، هي سمة مميزة للاسطورة الحقيقية. ان آرتو، التجسيد الحي للافكار والخبرات العديدة المتنوعة، هو واحد من الابطال الاسطوريين، النموذجيين ــ أو الضحايا الخالدين ــ في عصرنا. ان خلق تلك الاسطورة. والصورة التي تجسدها، هو انجاز حياته. وكما هو الامر بالنسبة لسائر أبطال جميع الاساطير، فان المدخل الوحيد الى فهم ما يرمز اليه، والصورة التي يعنيها، هو متابعة حياة البطل، وموته.

الكائن الاستثنائي

ولد أنتونان ماري جوز يف آرتو في مرسيليا، ٤ شارع جاردين دي بلانيه، في الساعة الثامنة من صباح الرابع من سبتمبر عام ١٨٩٦.

وفي سن الخامسة، أصيب بمرض شديد، قيل انه التهاب السحايا، وان هذا المرض قد خلف لديه وهناً عصبياً استمر معه طيلة حياته، وكان مصدر معظم معاناته وآلامه فيما بعد. هذا الامر ــ ان صح ــ يقودنا الى الاستنتاج بأن مشكلات آرتو النفسية، كان لها أسباب عضوية. إلاّ ان مثل هذه الصلة لايمكن التسليم بها بسهولة: هل كان المرض المقصود هو التهاب السحايا حقاً؟ ان تشخيص مرض كهذا لم يكن، بأي حال، أكيداً وممكناً عام ١٩٠١، ذلك ان التعبير المستخدم آنذاك كان يشمل العديد من أنواع الحميات والامراض المعدية. علاوة على ذلك، فان آرتو نفسه، رغم انه تحدث عن معاناته من آلام صداع وتشنج في الوجه فيما بين السادسة والثامنة من عمره، أرخ بداية وهنه العصبي من سن البلوغ. ففي عام ١٩١٤ حين كان في الثامنة عشرة من عمره، وقع فريسة لاكتئاب حاد مما دفعه، في ذات الفترة، الى تدمير جميع كتاباته في مرحلة الشباب. و يبدو ان هذا يشير الى حدوث أزمات عاطفية عميقة، وليس مجرد اضطراب عصبي عضوي.

قد تكون هناك علاقة بين هذا الجيشان العاطفي في سن المراهقة والحادثة التي كان آرتو يوليها أهمية بالغة، حين كان يسترجع فترة شبابه التي قضاها في المصح العقلي في روديز: ففي سن التاسعة عشرة (عام ١٩١٥ أو ١٩١٦)، أكد آرتو، انه طعن بسكين في ظهره في احد شوارع مرسيليا في كور ديفلييه. وسواء حدث هذا الامر أم لم يحدث (حرص آرتو على تشييد ماض خيالي وشديد الاثارة لنفسه عند هذه الفترة) فقد كان حقيقياً بالنسبة له بوصفه نقطة تحول في

حيـاتـه. وفي عام ١٩٤٥ ــ بعد ثلاثين سنة ــ اعتبر آرتو تلك الحادثة كأول مظهر من مؤامرة واسعة تـدبـرها ضـده طوائـف قـوية ذات مبادىء وأعضاء. يبدو، من المنطق الداخلي لهذه المغامرة، سواء كانت حقيقية أو خيالية ــ انه يربط مابين الشعور بالاثم الجنسي وبداية عداء العالم نحوه.

حـاولـت عـائـلـة آرتو بشكل مستميت أن تجد علاجاً للوهن العصبي الذي منعه من مباشرة حيـاتـه العملية. وخلال السنوات الثلاث التالية، قضى آرتو فترات طويلة في مجموعة من المنتجعات الصحية والمصحات: في ساينت ديز ييه قرب ليون، ولافو ــ لي ــ بين (غارد)، وديفون ــ لي ــ بين ــ (اين)، وبغثيري ــ دو ــ بيغور في بيرينيس. وفي عام ١٩١٨، وضع تحت رعاية الدكتور داردل في مصح في لوشانيه قرب نوشاتيل في سويسرا.

كـانـت اقـامـة آرتـو في سـويـسرا مختلفة عن اقاماته القصيرة المبكرة في مشافي المياه المعدنية والمـصـحـات، مـن حـيـث ان الـدكـتور داردل وفر له عناية نفسية وعلاجاً مناسبين. ونتيجة لذلك، تحسنت حالة آرتو بالشكل المرضي الذي يجعل بامكانه السفر الى باريس حيث كان سيباشر تحقيق طـمـوحـاته الادبية. وقد أوصى الدكتور داردل أن يستمر آرتو تحت نوع من الاشراف الطبي، واقترح عـلـيـه أن يـنـزل لـدى الـدكـتـور ادوارد تـولـوز، الذي كان آنذاك رئيس الاطباء النفسيين في مصح فـيـلـيـجـويـف. كـان الـدكـتور تولوز رائداً في مجال الصحة العقلية، ورجلا ذا ثقة عالية واهتمامات واسعـة، أدبـيـة وفلسفية، بالاضافة الى اهتماماته العلمية. ففي عام ١٩١٢ أنشأ دورية أدبية تدعى دومـان (الـغـد)، مـسـتـهـدفـاً تـطويـر اسلوب حياة أكثر امتلاء وتكاملا على أساس من صهر الفكر العلمي والاخلاقي.

لـقـد اكـتـشـف الدكتور تولوز في آرتو، الذي أحضره والده الى باريس في مارس ١٩٢٠ ــ كـمـا أعـلـنت ذلك زوجته فيما بعد ــ كائناً استثنائياً، من ذلك العنصر البشري الذي ينجب أمثال بـودلير، ونـيـرفـال، ونيتشه، وبناء على قناعته بأن آرتو كان كالمعلّق ــ بشكل يتذبذب ــ على حبل مشدود بين العبقرية والجنون، فقد قرر أن يبذل قصارى جهده لمساعدته. لقد عامله كفرد من العائلة وأوكـل الـيـه عـمـلاً مـلائماً وغير مرهق في ذات الوقت: أسند اليه مراجعة أسلوب المقالات الطبية المـتـرجمة عـن الالمـانية، ومهمة البحث عن الحقائق والمعلومات في المكتبة، ومن ثم كلفه بادارة مجلة (دومـان)، حـيـث بـدأ آرتـو يـنـشر بـعـض قـصـائـده، كـمـا أسـهـم بمقالات حول مجموعة متنوعة من المـوضـوعـات مـثـل مشروع لتطوير صيغة جديدة لشهادة البكالوريا، والمسرح، وبعض الملاحظات والتقارير الفنية الموجزة.

لـقـد فـتـح هـذا الـنـشـاط الادبـي، وعـلاقـات الـدكـتـور تولوز بالحلقات الفنية والثقافية في بـاريـس، الابواب أمام آرتو: فقد تعرف على شخصيات أدبية بارزة أمثال الشاعر ماكس جاكوب، والـتقى عدداً من الرسامين المشهورين. الاهم من ذلك كله أن الدكتور تولوز عرّفه على لوغني ــ بو، مـديـر مـسـرح الـلـوفر. ولـقـد اسـتحوذ ذلك الشاب الداكن البشرة ذو السمات الحادة، على اهتمام واعـجـاب لـوغـنـي ــ بو بشكل عظيم (لوغني-بو هو المنتج الذي قدم مسرحية الفريد جاري «الملك أبـو» الى الـعـالـم عام ١٨٩٦، وهو العام الذي ولد فيه آرتو)، وانجذب آرتو الى فكرة أن يصبح ممثلا.

وفي عام ١٩٢٠، أحس بأن لديه القدرة على الانفصال عن الدكتور تولوز، ووجد لنفسه منزلا في الدائرة السادسة عشرة. في تلك الفترة، عرض عليه لوغني ــ بو دوراً صغيراً في احدى المسرحيات التي قدمها تالياً.

لم يبق آرتو طويلا في مسرح اللوفر. وواصل نشاطه التحريري مع مجلة (دومان)، حيث نشر قصائد، وكتب مقالات عن المعارض الفنية. وفي الصيف، عاد الى مرسيليا، حيث قضى عطلة مع عائلته في ايفيان على بحيرة جنيف. وبعد عودته الى باريس في خريف ١٩٢١، واصل، رغم كل شيء، محاولاته لكي يصبح ممثلا. كان خال آرتو، لويس نالباس، شخصية ذات نفوذ في السينما الفرنسية آنذاك، والمدير الفني لجمعية كتاب الرواية السينمائية، وله شهرة في انتاج الافلام الروائية القصيرة، المعادلة لما تحتويه الكتب الشعبية الرخيصة.

من خلال لويس نالباس، حصل آرتو على فرصة اختبار للصوت مع الممثل العظيم فيرمين جيمييه (١٨٦٩ ــ ١٩٣٣) الذي حقق دور الملك أبو في المسرحية التي قدمها لوغني ــ بو عام ١٨٩٦، وكان مدافعاً نشطاً عن فكرة المسرح للشعب، التي تحققت بعد موته، عبر انجاز فيلار للمسرح الوطني الشعبي. عمل جيمييه في أفلام من انتاج شركة لويس نالباس، ولذا كان راغباً في عمل اختبار صوتي لابن أخته. لقد أعجب جيمييه بالفتى الشاب وقدمه الى شارلز دولين الذي كان بصدد تشكيل ورشة من الممثلين ــ نصفهم من المسرح المدرسي، ونصفهم من مجموعة طليعية ــ دعاها بالايتليه. لقد أحب دولين آرتو ومنحه مكاناً في الاتيلية.

مارس شارلز دولين ــ الشخصية الفرنسية المسرحية الشهيرة في العشرينات، والمخرج اللامع الذكي، والممثل الذي تغلبت روحانيته الدينية البالغة على قصور المظهر غير المؤثر ــ تأثيراً حاسماً على تفكير آرتو حول المسرح. كان دولين أحد المتظرين الاوائل لفكرة المسرح الكلي (الشامل) الذي تتنافس فيه الايماءة والحركة الساخرة واللون والموسيقى والحركة مع الحوار في الاهمية. كان آرتو نفسه يتبنى أفكاراً مشابهة وأصبح متحمساً لفكرة المسرح «حيث لا وجود للاكسسوارات. اليابانيون هم أساتذتنا والهامنا المباشر، بالاضافة الى ادغاربو...». كان متأثراً بشكل عميق باصرار دولين على أن «أداءه يجب أن يُعطي انطباعاً عن أمور لم تشاهد من قبل. كل شيء يحدث في العقل. أن تجهيزات المسرح مؤسلبة ومصاغة بشكل قصدي أكثر مما في مسرح فيوكولومبيه، وأن يكون مثاله هو الممثل الياباني الذي يمثل دون اكسسوارات.. ان آلهة المدرسة المسرحية ليسوا تولستوي، أو ابسن، أو شكسبير، بل هوفمان وادغاربو. سيقدم عرضنا الاول نوبة جنون شديدة وعنف مخبول.. ان أقل ما يقال في هذا الصدد انه لامر غريب، انني وميولي، لابد سنعثر بمشروع وثيق جداً بأفكاري الخاصة»

لم يعمل آرتو في فرقة دولين كممثل وحسب، ولكنه استغل أيضاً براعته الكبيرة في الرسم لتصميم المشاهد والملابس.

من بين الممثلين ــ الطلبة في الايتليه ــ جينيكا أثاناسيو، وهي ممثلة رومانية شابة قدمت الى باريس عام ١٩١٩ عندما كانت في الثانية والعشرين من عمرها، لتشق طريقها الى المسرح.

لقد وقع آرتو في حبها بشكل جامح، واستمرت علاقتهما العاصفة مدة سبع سنوات تقريباً عبر سلسلة من الازمات التي عادة ماكانت تثيرها غيرة آرتو التي لم يكن لها مايبررها على الاطلاق.

كان حبه لجينيكا شديداً جداً، ومكتظاً بالحماس الميتافيزيقي المتطلع نحو الشمولية غير أن جينيكا، وهي المرأة الجميلة لكن الكسولة والضحلة فكرياً نوعاً..والمهتمة بمستقبلها، والتي لا تريد أكثر من عاشق يستطيع أن يمنحها الارتواء الجنسي، لم تستطع، أن تفهم ماكان يسعى اليه آرتو، أو أن تعيش بذلك المستوى.

كان عام ١٩٢٢ مليئاً بالنشاط الفني المكثف لآرتو الممثل ومصمم الديكور. فقد بدأت فرقة دولين جولة مسرحية، كما ظهرت على مسرح فيو كولومبيه وغيره في باريس.

الانغماس الفعلي في المسرح

في الصيف عاد آرتو الى مرسيليا، حيث حضر المعرض الكولونيالي وتأثر عميقاً بفرقة من الراقصين الكوميديين الذين قدموا عرضاً بمناسبة اعادة بناء معبد أنكور، وهي تجربة تمهد لتجربة أكثر حسماً لاكتشافه مسرح رقص جزيرة بالي في المعرض الكولونيالي في باريس عام ١٩٣١.

في اكتوبر، انتقل دولين نهائياً الى مقر دائم لمسرحه في مبنى يقع على شارع دانكورت في المونتمارتر والذي أصبح يعرف فيما بعد باسم مسرح الاتيليه. عاد آرتو مرة أخرى الى لعب أدوار مهمة، لكنه بدأ في ازعاج دولين بالاصرار على المزيد والمزيد من التفسيرات الغريبة لأدواره المسرحية. ففي مسرحية بيرانديللو (لذة الامانة)، حيث كان يلعب دور عضو في مجلس ادارة مؤسسة تجارية، ظهر على المسرح بمكياج شبيه بما كان يستخدم في المسرح الصيني الكلاسيكي. وعلى كل حال فان «مكياجاً رمزياً بعيداً بعض الشيء عن موضوع كوميديا حديثه» كان سيلتقي مع وجهة نظر دولين بعد أكثر من ربع قرن. في مسرحية الكسندر آرنو (هوان دو بوردو) لعب آرتو دور الامبراطور شارلمان. وخلال احدى البروفات، دخل المسرح على أطرافه الاربعة زاحفاً نحو عرشه، مثل حيوان. اعترض دولين على هذا التفسير المتطرف لشخصية الامبراطور العجوز وحاول منعه ولكن آرتو نهض فجأة، وقال بايماءه تشي بازدراء تام «أوه، حسناً ان كنت تصر على الصدق».

رغم ذلك، حقق آرتو نجاحاً كبيراً وكسب موافقة دولين في أعمال أخرى، وعلى الاخص، مسرحية كوكتو (انتيجونا) التي بدأ عرضها في ٢٠ ديسمبر ١٩٢٢، وجذبت أعجاب «كل باريس»، حيث لعبت جينيكا أثاناسيو دور أنتيجونا، ومثل آرتو دور تيريسياس، ودولين دور كريون. صمم بيكاسو الديكور، وقامت كوكو شانيل بتصميم الازياء. أما الموسيقى فقد أعدها آرثر هونيكر. علاوة على ذلك، كانت الليلة الاولى، فضيحة باريسية نموذجية. فقد حاولت جماعتان مختلفتان من المناوئين لكوكتو ان توقف عرض المسرحية: تزعم احداهما ريموند دونكان، اخ ايزادورا، الذي كان يشعر بأن كوكتو قد خان الروح الاغريقية الاصيلة، أما الاخرى، فقد شملت أندريه بريتون وجماعته من السرياليين الذين استنكروا تردي كوكتو الى العالم النمطي المبتذل.

بعد تصادمه مع دولين حول تفسيره لشخصية شارلمان، ترك آرتو الايتيليه وانضم الى فرقة جورج بيتوف في الكوميدي دي شامب ــ اليز يه. و يصفه جان هورت، وهو ممثل سو يسري كان يعمل مع بيتوف آنذاك، بأنه كان يبدو أكبر قليلا من العشر ين، رغم انه كان بالفعل يناهز السابعة والعشر ين. الا انه حين يمثل على خشبة المسرح ــ يقول هورت ــ فان حدّته وتوتره المحموم يجعلانه يبدو أكبر بكثير من عمره، بل وفي أي سن ير يده «لايزال بامكاني أن أرى» يقول هورت «لون وجهه الممتقع، وخدوده المظللة حيث لم يحدث فيهما التوتير المتكرر خطوطاً ثابتة بعد، وشعره الكستنائي لايزال ينمو عميقاً نحو جبهته، التي ستبدو فيما بعد، حين تخلو منه، لافتة للانتباه، «لايزال بامكاني رؤية عينيه الزرقاو ين، المتقدتين غالباً، وجسده النحيل..و يديه»».

لم ينقطع آرتو ــ في الفترة التي كان فيها تثبيت أقدامه كمسرحي والتأثير في مجال السينما ــ عن نشاطه الادبي فقد نشرت قصائده في دور يات مثل (عطارد فرنسا) و (اكسيو) بالاضافة الى دور ية الدكتور تولوز (دومان): حيث قام بتحر ير مقتطفات أدبية مختارة من كتابات الدكتور تولوز بعنوان (حد التحيز)، نشرت عام ١٩٢٣. كما قام د.هـ. كاهنو يلر، تاجر الفن والناشر الشهير، الذي التقى به عبر أصدقائه الفنانين أندر يه ماسون والى لاسكو وخوان ميرو ــ بنشر كتاب آرتو الاول، وهو عبارة عن ديوان شعري صغير بعنوان «لعبة السماء» في طبعة محددة بلغت مائة نسخة.

لكن التطور الاكثر حسماً وأهمية بالنسبة لمجرى حياة آرتو كلها هو مراسلاته الشهيرة مع جاك ر يفيه، رئيس التحر ير ذي النفوذ الكبير، لمجلة «نوفيل ر يفو فرانسيز»، الدور ية الادبية الفرنسية الرائدة. فقد أرسل آرتو بعض قصائده الى (ن ر ف)، وفي ١ مايو ١٩٢٣، رد عليه ر يفييه بقوله انه شعر بعدم امكانية نشر تلك القصائد على الرغم من انها أثارت اهتمامه بالقدر الذي جعله يطلب التعرف على كاتبها: «هل بمقدور آرتو أن يزور مكتب المجلة في أي يوم جمعة يلائمه، فيما بين الرابعة والسادسة؟». وفي الخامس من يونيه، ذهب آرتو لمقابلة ر يفييه. وفي نفس الامسية كتب اليه رسالة طو يلة يرد فيها على النقد الذي وجهه الى القصائد أثناء محادثتهما. وفي تلك الرسالة، اعترف آرتو بضعف قصائده، لكنه استطرد شارحاً صعو باته الخاصة:

> **«اني أعاني من مرض روحاني فظيع. فكري يتخلى عني على كل صعيد، من الحقيقة البسيطة للفكرة نفسها الى الواقع الخارجي لتجسيدها في كلمات. الكلمات، شكل الجمل، الوجهة الداخلية للافكار، وردود فعل العقل البسيطة ــ اني في بحث دائب عن كائني العقلاني المفكر حيث سأتمكن اذ ذاك، أن أمسك بالشكل، مهما كان ناقصا، فأدونه على الورق غير وجل من أن أفقد الفكرة بأكملها. أنا أقل من مستواي، أعرف ذلك وأعاني منه لكن أسلم به وأخضع له، بدل أن نموت جميعا.».**

لابد من التأكيد هنا على أن آرتو لم يورد ضمن ماطرحه، كونه يعاني من اضطراب عصبي، وذلك من أجل أن يخفف و يبرر مسألة افتقاره الى الموهبة. لقد لفت نظر ريفييه، الى حقيقة أن ما أراد قوله لم يكن لمجرد الاعتذار الشخصي، بل ليثير أسئلة عامة مهمة: هل ان الكتابة، التي انبثقت عن صراع هائل للتعبير، و بالتالي كانت أقل اكتمالا من ناحية الشكل واناقة الاسلوب، أقل استحقاقا، للنشر، من قصائد سطحية، ولكن أكثر اكتمالا في الشكل؟ بدا من رد ريفييه انه لم يفهم هذه النقطة تماماً، ولم يفعل سوى أن أعاد تطمين آرتو الى انه بقليل من المثابرة، سيتمكن من الكتابة بشكل أفضل وتحظى أعماله بالنشر في (ن رف). بعد أكثر من ستة شهور، و بالتحديد في ٢٩ يناير ١٩٢٤، عاد آرتو ــ الذي كان من الواضح، انه يفكر في ملاحظات ريفييه البليدة والمواسية ــ الى الهجوم: «أليست الابداعات المتمخضة عن نضال عميق من أجل التعبير كهذا، ذات قيمة حقيقية؟ أنا انسان عانى الكثير في عقله، ولهذا السبب، امتلك الحق في الحديث» (أ ك جـ١، ص٣٨). وارفق مع الرسالة قصيدة جديدة بعنوان (صرخة)، لكنه لم يستلم ردا. في ٢٤ مارس ١٩٢٤، طالب آرتو بشكل جاف، أن تُعاد اليه رسائله ومخطوطات اعماله، فرد عليه ريفييه في اليوم التالي معتذرا.

لقد سلم بأهمية أعمال آرتو، لكنه تساءل، كيف يمكن ــ أن كان لدى آرتو حقاً، مصاعب في الامساك بدفق أفكاره أثناء صياغتها على الورق ــ ان يصل، في تصويره لهذا العجز الشديد، الى مثل هذه القمة من بعد النظر والبلاغة؟ وحذره من النظريات الادبية التي تؤكد على العفوية المفرطة في التعبير، كتلك التي يتبناها السرياليون، ونصحه ــ باسلوب استعلائي ــ أن ينكب على محاولة تحسين قدرته على ترجمة أفكاره الى أشكال نمطية منهجية. استمرت المراسلات بينهما حتى ٨ يونيه حين اقترح ريفييه أن ينشر ــ بدلا من القصائد التي أرسلها آرتو ــ المراسلات المتعلقة برفض نشر تلك القصائد. أراد ريفييه أن يظل آرتو مجهولاً، لكن آرتو أصر على أن لاشيء ينبغي اخفاؤه.

نشرت «مراسلات آرتو مع جاك ريفييه» في (ن رف)، عدد ديسمبر ١٩٢٤ ثم صدرت ككتاب مستقل في مابعد. وتكتسب هذه المراسلات أهمية كبرى، ليس فقط لانها جعلت اسم آرتو شهيراً ومكنته من أن يصبح مساهماً في مجلة النخبة الفرنسية المثقفة ذات التأثير الكبير، بل لانها، وقبل كل شيء، حددت الطفرة الحاسمة لنموه ككاتب، لقد وجد أخيراً موضوعاً يكتب عنه: حالته الخاصة، وعجزه باعتباره انموذجاً لمشكلة الفن نفسه. لقد حثه رفض ريفييه نشر قصائده على القيام بمراجعة مشكلته الخاصة، والتحقق من أن المأزق ذو أهمية ومغزى عامين. قبل ذلك ببضعة شهور فقط، وعبر مقالة تدعى «لو بيلبوكيه» (لم يصدر منها سوى عددين) ــ انتاب آرتو شعور مختلف في مايتعلق بمشكلة السيطرة على الفكرة في الشعر. بل انه، في الحقيقة، شارك ريفييه الرأي بأن ذلك كله مسألة جهد وتكنيك شاقين:

> **«يكمن الفن الرفيع، في مايمنح التعبير عن فكرنا من صرامة وصدق انطباقه الاصيل عبر براعة اللغة المستخدمة جيداً.. ويكمن الفن في القدرة على ايصال هذه اللغة المنمقة الى نقطة التبلور المطلوبة لتحقيق انصهار تام**

لاساليب جوهرية محدودة. أساليب حقيقية من العاطفة والفكر ــ وبكلمة واحدة ان الكاتب الصبور، هو فقط الذي يتمكن من جعل اللغة تسلك كما لو كانت هي الفكرة نفسها وليست مجرد الشكل الظاهري (القالب) لتلك الفكرة».

من جانب آخر، لم يسلم آرتو فحسب ــ في مراسلاته مع ريفييه ــ بحقيقة اكتشافه أن من الصعوبة بمكان السيطرة على انفعالاته وأفكاره في عملية الكتابة (الذي لم يكن أكثر من مجرد عجز شخصي، وأمر يؤسف له كثيراً)، بل أصر على أن الكتابة، التي تسجل مثل هذا الفشل، أو في الحقيقة، استحالة تحقيق نجاح تام في امتلاك الفكرة نفسها، تتجاوز الانجازات الضحلة والسطحية لأولئك الذين استخدموا اللغة المنمقة لاخفاء تلك الاستحالة. (نجد هنا تشابهاً كبيراً مع موقف بيكيت تجاه الكتابة لا باعتبارها سعياً وراء النجاح، بل تخفيفاً للفشل).

أزاحت ــ المراسلات مع ريفييه ــ لآرتو الستار عن ذاته هو: فلاول مرة يعثر على موضوع خاص به، بدلا من أن ينقاد للاتجاهات السائدة في كتابة الشعر، مثل التحدث عن قرود عازفي الاورغن المتجولين، أوتساقط الثلج، أو عن الحب. الموضوع الجديد الذي عثر عليه كان ذاته هو، قضيته وحالته الخاصة. وفي العام التالي، نشر مجلدين صغيرين يحتويان عل كتابات متنوعة، أظهرت بوضوح هذا التحول الى الموضوع الجديد. هذان الكتيبان هما: «انبعاج الاطراف» (وهو عنوان تصعب ترجمته، ربما كان المعنى الاقرب له وهو «السرة» ــ أي البؤرة أو المركز) الذي نشر في يوليو ١٩٢٥، والثاني «ميزان الاعصاب» (وترجمة هذا ليست بأسهل من الاول، وربما عنى به الموازين التي يمكن أن توزن بواسطتها أعصاب شخص ما) الذي نشر في أغسطس. وتظهر الجملة الافتتاحية في «انبعاج الاطراف» مدى ابتعاد آرتو عن الفكرة السائدة لماهية الشاعر والاديب: «في حين يريد الآخرون انتاج أعمال فنية، لا أطمح أنا في أكثر من ابراز روحي الخاصة». ويحتوي «ميزان الاعصاب» على تأكيدات مكررة على وعي آرتو الذي اكتسبه حديثاً، وفخره في كونه قد أصبح قضية خاصة: «أنا هو الذي اختبر عن كثب الاضطراب المخدر للغته في مايتعلق بفكره»، وكذلك احتقاره لأولئك الذين هدفهم الرئيس هو الكتابة الجيدة: «كل كتابة هي قذارة، والذين يغامرون بتدوين أي شيء يخطر على أفكارهم، بتعبيرات دقيقة، خنازير..».

يمكن أيضا النظر الى التزام آرتو الشكلي بالحركة السريالية، بعد أسابيع قليلة من نشر مراسلاته مع ريفييه، على انه نتيجة مباشرة ومنطقية لهذا الرفض للفكرة السائدة عن «الادب». فما دامت العملية المضنية لصياغة الفكرة والعاطفة تتم من خلال تطبيق التكنيك والمهارة، فان الفن سيغدو مفضوحاً كمجرد ادعاء وزيف، ولذا، فبالاعتراف ان حركة العقل في تشكيل العاطفة والفكرة أكثر أهمية من رشاقة وفنية التعبير عنها، عندئذ، تغدو الكتابة الآلية التي بشر بها السرياليون، وان لم يطبقوها بشكل عملي، هي الجواب. تمّ تقديم آرتو الى السرياليين عن طريق أندريه ماسون. ومنذ اكتوبر ١٩٢٤، بدأ آرتو في القيام بدور نشط في الحركة السريالية:

فلقد أسهم في المجلات الدورية للحركة مثل (الثورة السريالية) و (القرص الاخضر)، كما أصبح، في ينـاير ١٩٢٥، مديراً لمكتب الابحاث السريالية. و بصرف النظر عن النقاشات الانفعالية حول محتوى الفلسفة السريالية، فقد اشتمل عمل ادارة البحوث هذه على جمع المواد (كتابات آلية، أحلام)، في محاولة لوضع وصياغة «وسائل وطرق بحث سريالي ضمن حدود فكر سريالي»، وتأسيس معايير يمكن بواسطتها، و بشكل موثوق، التعرف على الفكر السريالي.

في ١٥ ابريل ١٩٢٥، رشح آرتو رئيساً لتحرير الاصدار الثالث من دورية (الثورة السريالية) كما كتب بنفسه عدداً كبيراً من نصوصها. على الغلاف، أعلن بصراحة ان عام ١٩٢٥ هو «نهاية العصر المسيحي»، وفي الداخل نشرت ثلاث رسائل كتبها آرتو الى البابا ورؤساء الجامعات الاوروبية أعلن فيها رفضه للمسيحية والمنطق الغربي وأتبعها برسائل الى الدالاي لاما والمدارس البوذية، يتوسل اليهم فيها المساعدة على التخلص من الاساليب الغربية «علّمنا، أيها اللاما، التسامي المادي للجسد، وكيف نستطيع أن ننجو من الارض التي تشدنا اليها عنوة» «اننا مثلكم (المدارس البوذية) نرفض التقدم: فتعالوا وأطيحوا بمستوطناتنا».

في الوقت الذي كان آرتو منهمكا في نشاط مكثف باسم السرياليين، وعلى اتصال شخصي وثيق مع اندريه بريتون، وروبرت ديزنوس. وأراغون وايلوار وماكس ارنست وريموند كوينو، وكثيرين غيرهم من الشخصيات البارزة، كان عليه أيضاً أن يتابع العمل في السينما. ففي سبتمبر ١٩٢٤، أي قبل أسابيع قليلة من انضمامه الى مجموعة السرياليين، توفي والده، فتوقف العون المادي القادم من مرسيليا. كما انتقلت والدته الى باريس حيث عاشت في ظروف متواضعة نسبياً، وبالتالي توجب على آرتو أن يكسب قوته بنفسه. لقد بدأ ان السينما هي المصدر الاكثر ملاءمة لدخل ثابت، خصوصاً وان خال آرتو، الذي ساعده على أن يحظي بموطىء قدم في هذا الحقل، كان سغيداً بنجاح ابن أخته. في يونيو ١٩٢٥، قضى آرتو بضعة أسابيع في ايطاليا لتصوير فيلم مارسيل فندال «غرازيلا». وفي أغسطس عمل في فيلم «اليهودي التائه» للوتيس ــ مورا. رغم ذلك، ظل المسرح هو مركز اهتمامات آرتو. فمن بين السرياليين الذين التقاهم، كان الكاتب المسرحي روجر فيتراك الذي شارك آرتو في الكثير من أفكاره وطموحاته، ومعه بدأ تدريجياً، خلال عام ١٩٢٦، بصياغة فكرة تشكيل مسرح طليعي مكرس للكشف والتنقيب عن الافكار المسرحية المرتبطة بالمفهوم السريالي. انه مسرح الفنتازيا والغروتسك، الحلم والهاجس، والذي سيدعى فيما بعد بمسرح الفريد جاري.

قرين المسرح

في عدد نوفمبر ١٩٢٦، نشرت مجلة (ن ر ف) (بعد وفاة جاك ريفييه في فبراير ١٩٢٥، تولى مهمة التحرير، جان بولهان الذي أصبح صديقاً حميماً لآرتو ولعب دوراً مهماً في حياته) أول بيان لمسرح الفريد جاري، وقد تضمن الكثير من أفكار آرتو حول مسرح القسوة، الذي دعا اليه فيما بعد. اذا كان المسرح مجرد تمثيل، فان العالم حيز خطير للانغماس فيه. «أما اذا لم يكن كذلك، وكان

واقعاً حقيقياً، فكيف يمكننا منحه وضع الحقيقة ذاك وجعل كل أداء نوعاً من الحدث؟ تلك هي المشكلة التي يتوجب علينا حلها». وكمثال على مشهد مسرحي وحقيقي في ذات الوقت، يورد البيان المثال التالي: غارة شرطة على مبغى، وعملية نشر القوات التي تطوق المبنى بما يشبه حركات راقصي الباليه، وما يتبع ذلك من موكب البغايا المقبوض عليهن وهن يقدن الى الخارج كقطيع يقاد الى المسلخ. «هذا مانود التوصل اليه: أن نقوم بمجازفة بالغة في كل أداء. ان أهمية جهدنا تكمن في حديثه. اننا لانخاطب أذهان أو حواس جمهورنا، بل وجودهم برمته. وجودهم ووجودنا»، بحيث تكون المحصلة الاخيرة. أن الجمهور «سيذهب الى المسرح، كما لو كان ذاهباً الى جراح أو طبيب أسنان». لقد تعهدت النشرة التي أصدرتها المجموعة الجديدة للاعلان عن موسمها الاول (١٩٢٦/ ٢٧) ـ ضمن أشياء أخرى ـ بعرض عدة مسرحيات لم تعرض حتى ذلك الحين، من تأليف جاري، ومسرحية تورنر «مأساة المنتقم»، ومسرحية سترندبرج «لعبة الحلم». الا أن هذه المشروعات لم تتحقق كلها.

لقد أدى الاعداد لمسرح الفريد جاري، بآرتو الى الخلاف مع السرياليين. ففي سبتمبر ١٩٢٥، أي بعد أقل من سنة من انضمامه اليهم، كتب آرتو الى جينيكا أثاناسيو يبلغها فيها أنه استلم رسالة تهديد من بريتون «يصف فيه فيتراك بأنه وغد، وتقريباً يأمرني بقطع علاقتي معه» كان فيتراك قد تشاجر مع ايلوار وتم طرده من قبل السرياليين في ديسمبر ١٩٢٤، ونظرا لان رابطة آرتو بفيتراك كانت قد ازدادت وثوقاً وقرباً، فقد بدأ السرياليون في لومه على اهتمامه المزعوم بالكسب التجاري، لاستمراره في الظهور كممثل سينمائي، ولما يبذله من محاولات لبدء مشروع مسرحي لحسابه الخاص. وحين قرر بريتون وزملاؤه تحويل الثورة السريالية من حركة أدبية محض الى حركة سياسية وأعلنو التزامهم الجماعي بالحزب الشيوعي، غدا الانفصال حتمياً.

مع نهاية نوفمبر ١٩٢٦، وفي اجتماع عقد في مقهى لوبروفيه، تم طرد آرتو وفيليب سوبو رسمياً من بين مجموعة السرياليين. كانت اللهجة المستخدمة في الوثيقة الرسمية، التي تعدد تجاوزات آرتو، شديدة جداً. فقد وصفوه بأنه انسان تحركه طبيعة بهيمية حقيقية واتهموه بأنه «لم يرد أن يفهم من الثورة أكثر من كونها مجرد تغيير الظروف الداخلية للروح، وهو موقف لا يتبناه سوى الحمقى والعاجزين والجبناء. فنشاطه، في أي مجال (كان أيضا ممثلا سينمائياً) لم يشكل قط أي شيء سوى تنازلات محبطة... فلندعه اذن لخليط أحلامه المقرفة وتصريحاته المبهمة، وعجرفته الجوفاء وهوسه..»

وكإهانة أخيرة، لمحت الوثيقة الى أن آرتو ليس بعيداً عن ارتكاب ذروة التجاوزات وهي العودة الى الايمان المسيحي. وعلى الرغم من أن هذا الامر قد حدث بالفعل بعد حوالي عشر سنوات، الا ان الاساس الوحيد لافتراض مثل تلك الخطوة عام ١٩٢٦ كان بضع اتصالات قام بها آرتو مع جاك ماريتيه.

التمثيل في الافلام السينمائية ـ العمل الذي يحتقره السر ياليون ـ ظل يشكل مورداً للمال بالنسبة لآرتو، حيث مثل عام ١٩٢٧ اثنين من أشهر أدواره: دور مارا في فيلم أبل جانس «نابليون»، ودور الراهب الذي يرافق القديسة جان الى المحرقة في فيلم كارل ثيودور دراير العظيم (آلام دارك). كما ظهر أيضا في دور جندي شاب مثقف في فيلم ليون بو ير ييه (فردان، رؤى التار يخ) الذي هوجم بسببه كثيراً، من قبل اليسار البار يسي المثقف، ذلك أن الفيلم تم الترو يج له بدعم رسمي باعتباره عملا وطنياً. كما اهتم آرتو بالسينما على اعتبارها شكلا فنياً. يمكن استخدامه لتحقيق بعض أفكار السر ياليين. ففي نوفمبر ١٩٢٧، نشرت مجلة (ن ر ف) سينار يو فيلم بعنوان «المحارة والقسيس» الذي تم انتاجه بالفعل باخراج جيرمين دولاك، وهي واحدة من أوائل المخرجات في تار يخ السينما. لكن آرتو استاء كثيرا من اسلوب معالجة المخرجة دولاك لنص السينار يو الذي أعده، والذي بالرغم من غرابته ولا واقعيته، أراد أن يتم تناوله كواقع، في حين حولته المخرجة الى سلسلة من الاحلام والرؤى. وعند عرض الفيلم لاول مرة في استوديو دي ارسولين في ١٨ فبراير ١٩٢٨، حاول آرتو و بعض أصدقائه، ايقاف العرض بالصراخ وتوجيه الشتائم والاهانات الى المخرجة. لكنه فيما بعد، حين احتفى نقاد السينما بفيلمي بونو يل «العصر الذهبي» و «الكلب الاندلسي»، وفيلم كوكتو ـ «دم الشاعر» ورحبوا بها باعتبارها أعمالا رائدة في عالم سينما الرؤى والاحلام، استشاط آرتو غضباً ملفتاً الانظار الى أن فيلمه قد سبق كل تلك الافلام، وكان بالفعل، أفضل بكثير من أي واحد منهم.

كانت مسرحية «فيكتور» هي الانتاج الرابع والاخير لمسرح الفر يد جاري. ففي نوفمبر ١٩٢٩، دفع الفيكومت دو نو يلي الى آرتو مبلغ عشر ين ألف فرنكا لتمكينه من الاستمرار، الا أن هذا المبلغ لم يكن كافياً. وخلال السنوات الست التالية، حاول آرتو يائساً، ان يحظي بفرصة لاخراج مسرحية على المسرح الفرنسي، وحين نجح أخيراً، عام ١٩٣٥، تسبب ذلك في كارثة له.

ونظراً لما عاناه من تعثر في المسرح، عاد آرتو أدراجه الى السينما. كان بحاجة ماسة الى نقود، على الاقل كي يتمكن من بدء مشار يعه المسرحية من جديد. كان يأمل في بيع سينار يوهات الافلام، ومن خلالها، ينطلق نحو الانتاج السينمائي. وقد كتب ـ واضعاً هذا الهدف نصب عينه ـ معالجة سينمائية لرواية آر. ال. سيتفنسيون «سيد بلانتر يا» (سجلها لدى رابطة مؤلفي الافلام في ٢٦ ابر يل ١٩٢٩). كما قام بترجمة حرة لرواية لو يس القوطيه «الراهب»، نشرت في كتاب عام ١٩٣١. الا أن أيا من هذه المشار يع، لم يتحقق كأفلام أبداً. رغم ذلك استمر عمل آرتو في مجال التمثيل، فظهر في فيلم معد عن رواية زولا «النقود» من اخراج مارسيل ليربييه، كما أمضى بضعة شهور من ربيع ١٩٢٩ في نيس ليلعب دور الغجري في ملحمة ريموند برنارد الناجحة (تاراكانوفا). في السنوات الاولى للسينما الناطقة، أنتجت بعض الشركات الاور بية أفلامها من نسختين بلغتين مختلفتين، و باستخدام نفس الاكسسوارات والملابس. كان هذا الاسلوب شائعاً في

ألمانيا على الاخص. ولقد سافر آرتو الى برلين مرات عديدة للاشتراك في النسخة الفرنسية من الافلام الالمانية. أحد تلك الافلام كان مأخوذاً عن مسرحية بريخت «أو برا الثلاثة قروش» ومن اخراج ج. دبليو. بابست. ان نسخة هذا الفيلم الكلاسيكي، التي تعرض عادة، هي النسخة الالمانية والتي قام ببطولتها رودولف فورستر في دور ماك السكين، وكارولا نيهر في دور بوللي. الا أن هناك أيضا نسخة فرنسية بعنوان «أو برا الاربعة قروش» مثل فيها البرت بريجان دور ماك السكين، وقام آرتو بدور الشاب الذي يطلب من بيكوم ــ في بداية الفيلم ــ الانضمام الى جماعته من الشحاذين، و يشرح له الوسائل التي يمكن بوساطتها اثارة الشفقة الانسانية ان حياة آرتو تتشابه مع حياة بريخت. وهو مثله لم يعجب بمعالجة بابست للمسرحية. ولكنه كان معجباً بعمل بريخت.

أصبح وضع الافلام التي عمل فيها آرتو أكثر سوءاً (عمل أساساً مع ريموند بيرنارد، ابن تر يستيان بيرنارد، في فيلمي «ضاحية مونمارتر» و «صلبان الغابة»)، وفلم مارسيل ليربييه «امرأة الليل». كما لم يحصل على عمل كاف في السينما، يوفر له دخلا مقبولا، ولذا أضحى أكثر استماتة في كفاحه من أجل كسب القوت اليومي. قبل ذلك، في مارس ١٩٢٨، دعته مجموعة الدكتور الليندي الدراسية لالقاء محاضرة حول الفن والموت، في السور بون. و بعد عام، نشر له رو برت دينول كتاباً صغيراً بنفس العنوان «الفن والموت» يحوي عدداً من النصوص التي نشرت من قبل في مجلات دور ية. الافتتاحية التأملية وحدها هي التي لم تكن قد نشرت من قبل، الا انها كانت قصيرة جداً بحيث تشكل محاضرة كاملة، وربما كانت جزءاً من محاضرة فحسب. لكنها، مع ذلك، كانت رائعة في اطراء استخدام المخدرات لخلق حالة الاستبصار القصوى في العقل، والتي لا يستطيع بلوغها بشكل تلقائي سوى الاطفال وحدهم.

كما أسهم آرتو أيضا بمقالات قصيرة ومراجعات في مجلة (ن ر ف). بل انه كتب ــ من أجل كسب بعض المال ــ تقار ير ملفقة مستعيناً ببعض المراجع، عن جزر غالاباغوس، ومباغي شنغهاي لمجلة (فوالا).

رغم ذلك، لم يضل آرتو عن هدفه الرئيسي : تثو ير المسرح. ففي ١٩٣١ زار المعرض الكولونيالي في غابة فنسانت، حيث خاض احدى التجارب المهمة في حياته: فقد شاهد على شرفة المعبد الاندونيسي الذي أقيم فيه معرض الامبراطور ية الهولندية الاستعمار ية ــ أداء لرقص جز يرة بالي، أثر فيه تأثيراً عميقاً: فهنا تحققت كل أفكاره عن التمثيل الايمائي ومسرح الضوء واللون والحركة السحر ية. وفي اكتوبر ١٩٣١ نشر في (ن ر ف) مقالا عن رقص جز يرة بالي (أعيدت طباعته في كتابه «المسرح وقر ينه»). مهد هذا المقال لسلسلة من المقالات النظر ية حول المسرح، ألقى بعضها في الاصل كمحاضرات في جامعة السور بون، وشكلت في ما بعد، في مجموعها، الاساس لكتاب آرتو الاكثر تأثيراً «المسرح وقر ينه».

يسير دائماً وحده

انتهت علاقة آرتو بجينيكا أثاناسيو بعد شجارهما حول مسرحية (قسمة الظهيرة) في بداية عام ١٩٢٨. الا انه كان يلتقي بها بشكل متقطع. وخلال عامي ١٩٣٠/ ١٩٣١، عاش لفترة مع جوز يت لوسون، وهي ممثلة كانت لها علاقة أيضا بمسرح الفريد جاري. لكن هذه الرابطة انتهت أيضا حين اكتشف آرتو انها ــ المدعوة زوجتي ــ قد خدعته. وفي عام ١٩٣٣ التقى أنيس نين التي كانت تدرس مادة التحليل النفسي لدى الدكتور الليندي ووقع في حبهما. في مذاكرتها عن شهر مارس عام ١٩٣٣، تقدم أنيس نين صورة مشرقة عن آرتو في تلك الفترة من حياته:

«آرتو. نحيل وأنيق. وجه كئيب ذو عيون حالمة. اسلوب ساخر. حزين حيناً، وحيناً متقد وخبيث. المسرح بالنسبة له مكان لتفجير الالم والغضب والكراهية. وأحداث العنف في داخلنا..انه الكائن المخدر، المنكمش، الذي يسير دائماً وحده، والذي يسعى الى تقديم مسرحيات تشبه مشاهد التعذيب. عيناه زرقاوان بتراخ وسوداوان بألم. انه كتلة من الاعصاب، ومع ذلك كان جميلا وهويؤدي دور الراهب الذي يعشق جان دارك في فيلم كارل درايز. عيناه كعيني متصوف عميقتان، كما لو كانتا تشعان من داخل كهف. عميقة مبهمة، وغامضة..لقد أخبرني الليندي انه حاول تحرير آرتو من تعاطى المخدرات التى تدمره. كل ما استطعت رؤيته تلك الامسية، هو ثورته على التفسيرات. كان برما من وجودها، كما لو انها كانت تمنعه من التنفس. وتحدث بغضب عن كبالا، والسحر، والاساطير، والخرافات..»

كتب آرتو ــ الذي كان يؤلف في ذلك الوقت كتابه عن هليوغابالوس ــ رسائل حب طويلة الى أنيس نين. وكتبت هي في مذكراتها (مايو ١٩٣٣) تقول: «أحمل لآرتو في نفسي شفقة عظيمة لانه يعاني دوماً...جسدياً، لم أستطع الاقتراب منه، لكنني أحببت فيه التوهج والعبقرية».

في يونيو ١٩٣٣ التقت أنيس نين بآرتو في أحد المقاهي، فسألها. «يعتقد الناس انني مجنون، فهل تعتقدين أنت ذلك؟ هل هذا ما يخيفك؟» ــ تواصل أنيس نين مذكراتها ــ «عرفت في تلك اللحظة، من عينيه، انه كان كذلك، وانني أحببت جنونه. نظرت الى فمه ذي الحواف المسودة بسبب تعاطي اللودانوم. فم ما رغبت أبداً في تقبيله. أن يقبل آرتو أحداً، فذلك يعني أن يجره نحو الموت، والجنون...» وتستطرد «جلس آرتو في الكوبول (الاكاديمية الفرنسية) يلقي شعراً و يبحث عن السحر، صارخاً: أنا هليوغابالوس، الامبراطور الروماني المجنون». انه يتقمص كل شيء يكتب عنه. وداخل التاكسي، أزاح آرتو شعره عن وجهه ــ لم يثره جمال ذلك اليوم الصيفي، بل وقف باسطاً ذراعيه، ثم قال مشيراً نحو الشوارع المزدحمة: (ستندفع الثورة وشيكاً. كل شيء سينهار، ولابد

من تدمير العالم. انه فاسد ومليء بالقبح. وأقول لك؛ انه مليء بالمومياءات. انحطاط روماني. موت. لقد أردت مسرحاً يكون كالعلاج بالصدمة الكهربائية. مسرح ينبه و يصدم الناس في مشاعرهم). لاول مرة، أدرك أن آرتو يعيش في عالم خيالي، وانه نفسه بحاجة الى صدمة عنيفة تشعره بحقيقة العالم، أو بالقوة المجسدة للالم العظيم، لكنه ما أن وقف وصرخ و بصق بغضب، حتى بدأ الناس في التحديق اليه، وتوترت أعصاب سائق التاكسي».

ان هيلوغابالوس (أو الملك الثائر) كتاب غريب. ذلك انه اذا اعتقدنا بتطابق آرتو مع الامبراطور الروماني ــ وهناك عديد من النقاد اعتبروا الكتاب سيرة ذاتية ذات حس عميق ــ فان فكرته المتعلقة بحياته الخاصة كتجسيد لافكار لايمكن التعبير عنها بالكلمات وحدها، تتأكد هنا بقوة. لقد نظر الى هيلوغابالوس ــ الشاذ جنسياً والذي أراد أن يصبح امرأة رغم انه كان كاهناً للمبدأ الذكوري، وتجسيداً للشمس والقمر معاً ــ على انه «صورة نموذجية لهذا النوع من تحلل المبادىء، الصورة المنظمة والاكثر وضوحاً للهوس الديني، والانحراف، والحماقة الجلية، صورة لكل التناقضات الانسانية....».

خلال عام ١٩٣٤، مثل آرتو بعض الافلام: فقد سافر في صيف ذلك العام الى الجزائر ليلعب دور الامير عبدالقادر في فيلم موسيقي مبني على أو بر يت عن غزو الجزائر حوالي عام ١٨٤٠. عنوان الفلم (الخوذة الصيداو ية) من انتاج ابن خاله ألكس نالباس. في هذا الفلم لعب الكوميدي باخ الدور الرئيسي، بينما مثل آرتو دور الوغد الذي يدير عينيه و يطلق الدخان. وقام أيضا بدور شخصية تاريخية أخرى هي سافوناروالا في فيلم ابيل جانس «لوكر يس بورجيا». كما قدم له فر يتز لانغ دوراً في فلم مقتبس عن قصة مولنر (ليليوم)، واشركه مور يس تورنر في ملحمة تاريخية بعنوان «كو ينيجسمارك».

مسرح القسوة

اخيراً حصل آرتو على الفرصة لتحقيق بعض طموحاته على الاقل، رغم انه اصر على ان هذا الانتاج الاول لايجب اعتباره، بأي حال، كتجسيد لنظر ياته، بل انه مجرد خطوة أولى في هذا الاتجاه.

كثير من اعمال آرتو التحضير ية لاخراج «آل شنشي» كانت إبداعية وأصيلة. الا انه ايضاً، ارتكب أخطاء فاحشة. اول هذه الاخطاء، كان اختيار مكان اجراء هذه التجربة: فقد كان المسرح الجاهز والمتوفر هو مسرح دي فوليه ــ واغرام (تغير اسمه في ما بعد الى مسرح دو ليتوال) الذي شيد ــ كما يشي بذلك الاسم ــ كقاعة موسيقية، عبارة عن مكان كهفي محاط بردهة مسقوفة، يتم الوصول اليه عبر بهو شبيه بالدهاليز. وعلى الرغم من أن ذلك المكان لم يكن مناسبا البته، و يشكل عائقاً كبيرا امام تقديم المسرحية، الا ان آرتو قبل به، وقرر استخدام البهو كمعرض عن مسرح جز يرة بالي.

وصف اندر يه فرانك، الذي عمل مديراً ادار ياً للمشروع، فترة التدر يبات بقوله، ان كثيرا من الممثلين لم يستطيعوا استيعاب افكار آرتو الجديدة والمبتكرة. «فاذا كانت وجهات نظره حول المسرح مدهشة في صرامتها وغناها، فان عمله الفعلي في المسرح، كان، مع ذلك، بعيداً عن المتوقع والمألوف. ربما لان الفجوة التى كان ينبغي ردمها بين المسرح كما كان آنذاك، و بين ما يدعى بمسرح القسوة، كانت واسعة جدا. لقد كان آرتو متقدما عليه بسنوات عديدة».

ولقد بدا استقبال المسرحية حماسيا، الا ان المقالات الصحفية التى كتبت عنها، كانت في مجموعها، غير مشجعة. و بعيداً عن كونها مسرحية طليعية، فقد صدمت تلك المأساة الميلودرامية بعض النقاد باعتبارها حوارا طنانا ورومانسيا عتيق الطراز.

اما الليدي ابدي، فعلى الرغم من اعجاب الجمهور بجمالها غير المتكلف، الا انها هوجمت بقسوة بسبب لكنتها الروسية وعدم تمكنها من رفع صوتها. كما اعتقد آخرون انه كان من الحكمة، لو ان آرتو اوكل الدور الرئيسي الى ممثل اقل حدة ومبالغة منه. فقد إتهموه انه كان يلقي بحواره في نو بات من التوتر.

كان الامر كارثة بالنسبة لآرتو. فقد كانت تلك المسرحية فرصته الاخيرة من اجل تثبيت نفسه كمخرج ذي فاعلية في المسرح البار يسي. لكنها فشلت، ولن يكون احد بعد ذلك مستعد للسماح له بتحقيق ما اعتبر افكارا متهورة وغير عملية. كان ذلك اكثر من مجرد عثرة يمكن للمرء النهوض بعدها، والبرء من نتائجها. لقد كان في الواقع، نهاية لنضال آرتو منذ بداية العشر ينات في سبيل ايجاد اساس لكيان طبيعي ضمن اطار المجتمع حسب تركيبته آنذاك. يتذكر اندر يه فرانك — بعاطفة فياضة — آرتو خلال الايام الاخيرة من عرض «آل شنشي»، حين ادرك — آرتو — لاول مرة مغزى الفشل الذي يتعرض له:

> **«أتذكر تلك الامسية الرهيبة على المسرح، حين كشف انتونان آرتو، لاول مرة، عن ذلك الوجه المتشنج الذي لايمت الى هذا العالم بصلة والذي أصبح هو الوجه الذي نعرفه به الآن. الفشل المالي، وسلسلة متتالية من لا ادراك وعدم فهم الآخر ين لما ير يده، هما اللذان حددا قدره. آرتو العبقري المأساوي، والمجوسي، كان قد بزغ الى الوجود آنذاك».**

عرض جان لوي بارو على آرتو ان يتعاون معه في احد مشار يعه المسرحية. لكن آرتو ادرك ان ذلك جاء متأخراً جدا ورفض العرض معلنا: «لم اعد أؤمن بالتعاون مع آخر ين، وخصوصا منذ تجر بتي مع السر يالية، لاني لم اعد أؤمن بنقاء الجنس البشري...». وقرر أن يهجر المجتمع البار يسى و يسافر الى المكسيك.

الاشهر الاخيرة من عام ١٩٣٥، قضاها آرتو في التحضير لهذه المغامرة. وفي آخر الخريف، قبل فترة وجيزة من رحيله، التقى بفتاة بلجيكية تدعى سيسلي شرام واحبها بشدة. لقد جعلته يتوق الى التمتع بصحة جيدة، وبدت، في بعض النواحي، كما لو انها تجسيد لحلمه بالعودة الى حياة اكثر طبيعية. ومع اقتراب يوم الرحيل، كان آرتو ايضا مشغولا بوضع اللمسات الاخيرة على مجموعة من مقالاته حول المسرح التي تعهدت (ن رف) بنشرها. وقبل ثلاثة ايام من مغادرته باريس الى انتورب، في ٦ يناير ١٩٣٦، ارسل آرتو الى بولهان الشكل المقترح لنشر المقالات بموجبه. الا أنه لم يكن، حتى ذلك الوقت، قد اختار عنوانا للكتاب. فعل ذلك خلال رحلة بحرية من انتورب الى هافانا، حيث كتب الى بولهان عنه: «اعتقد انني وجدت، عنوانا مناسبا لكتابي. سيكون: (المسرح وقرينه). ذلك لانه ان كان المسرح هو قرين الحياة، فان الحياة هي قرينة للمسرح الحقيقي...ان قرين المسرح هو الواقع الذي لايستغله الجنس البشري في هذا العصر».

أبحرت السفينة (البرت فيل) من انتورب في ١٠ يناير ووصلت الى هافانا في الثلاثين منه عام ١٩٣٦. كان ذلك أول لقاء لآرتو مع العالم الجديد. وهنا، حدث شيء علق عليه آرتو، في مابعد، أهمية عظمى وكونية. ففي ظروف اعتبرها غامضة ومحتومة، حصل بطريقة ما على خنجر صغير او ربما نسخة من سيف توليدي. وكما اكد مراراً، كان ذلك السيف هدية من ساحر زنجي، ولقد اعتبره بشيراً قويا بحظ رائع في ما سيأتي من أيام.

في السابع من فبراير ١٩٣٦، وطأت قدماه الارض المكسيكية في فيراكرور ومن هناك استقل القطار متوجها الى مكسيكو سيتي.

في المكسيك، استقبل آرتو استقبالا يليق بفرنسي شهير وشخص مرموق في الحياة الثقافية الباريسية، بامكانه التحدث باقتدار حول التطورات الحديثة في عاصمة الفن في العالم. كما احتفى به الوزير الفرنسي في المكسيك ودعاه الى الغداء على مائدته. كذلك، كُلف آرتو بكتابة مجموعة من المقالات لصحيفة مهمة هي (الناسيونال ريفوليوسيوناريو)، ودعي ايضا لالقاء محاضرات في مؤسسات تعليمية عالية.

رغم ذلك، لم تسر الامور كلها على ما يرام. فقد ظل آرتو يواجه مصاعب مالية بشكل مستمر. كما أغضب عليه بعض الحلقات القوية في الحياة السياسية في المكسيك.

كما لم يلق إصراره على التفوق الموروث للثقافة الهندية القديمة على الحضارة الاوربية الفاسدة، ترحيبا كبيرا من قبل نظام كان يحاول، بشكل مستميت، دفع المكسيك الى مواكبة اسلوب حياة القرن العشرين الصناعي.

على الرغم من هذا كله، نجح آرتو اخيراً، بمساعدة رئيس الجامعة المكسيكية في الحصول على مساعدة مالية للقيام بزيارة الى منطقة تسكنها قبائل هندية، لم تحتك بالحضارات الاخرى حتى ذلك الحين، من أجل دراسة فنونها.

كان ذلك في نهاية اغسطس ١٩٣٦، حين بدأ الرحلة بالقطار ليقطع ثمانمائة ميل الى شيهواهوا. ومن هناك، ممتطيا صهوة جواد، سافر الى سييرا مادر، ومن ثم الى بلدة سييراتاراهومارا التي تقطنها قبيلة تاراهومارا. واذا كنا سنقبل ونصدق الوصف الذي سجله عن هذه الرحلة بعد عودته الى باريس، فانها بحق من أكثر الرحلات ألما ومشقة: لقد كان بحاجة الى رجلين لينزلاه أو يجلساه على جواده. كان مريضاً وبائسا، وكان عليهما أن يضعا اللجام بين يديه، بل وأحيانا يشبكانه حوله، لانه كان عاجزا عن السيطرة على حركته. ربما كانت حالة العجز تلك سببها ان آرتو قد هجر تعاطي المخدرات من أجل اعداد جسده لاستقبال مخدر البيوتل. خلال الرحلة، تولد لديه انطباع بأن تشكيلات الصخور تشابه أما رجلا يحتضر أو أثداء نساء، وشعر بالرغبة في عدها لمجرد أن يرى ان كانت تتكرر بنظام اعجازي، في مجموعات ٣،٤،٧،٨. لقد ذكرته بموسيقى الاعداد في عقيدة الكبالا.

حين وصل الى تاراهومارا، أسكن في مدرسة البلدة نظراً الى انه كان يحمل رسالته من وزارة التعليم. ولقد أثار المدرس الموجود في المدرسة كراهية آرتو له لانه كان متحمسا بشكل واضح للقضاء على كل ماتبقى من آثار للدين المحلي للقبيلة، ولانه ايضا، كان منشغلا اساساً بممارسة الزنا مع زميلته المدرسة. بعد نقاش طويل، استطاع آرتو اقناع المدرس اخيراً بالسماح لكهنة القرية بممارسة طقوسهم. كما نجح، بما لايدعو الى الشك، في الحصول على شيء من البيوتل، حيث ذكر بعد عودته الى باريس ان ذلك جعله يعتقد أنه «في تلك اللحظة، كنت اعيش اسعد ثلاثة ايام في حياتي. لقد انقطع احساسي بالضجر، والتساؤل عن سبب وجودي، وتوقفت عن حمل جسدي. لقد أدركت بأني أنا الذي أبتكر الوجود، وان تلك هي وظيفتي وسبب وجودي، وانني كنت ضجراً حين لم أكن أمتلك مخيلتي، وان البيوتل هو الذي منحني إياها»

بحلول السابع من اكتوبر، كان آرتو قد عاد الى شيهواهوا، واستفسر من بولهان بقلق عما اذا كان كتاب (المسرح وقرينه) قد تم نشره. كما اعلن عن قرب عودته الى فرنسا. وفي ٣١ اكتوبر ١٩٣٦، استقل الباخرة (مكسيكو) وعاد الى فرنسا عن طريق مرفأ سانت نازير، في ١٢ نوفمبر.

كانت الرحلة الى العالم الجديد فاشلة، فهي لم تزود آرتو بأساس لحياة منظمة. ذلك انه حين عاد الى باريس، كان معدما قد انهكه الادمان على المخدرات، ومفتقرا الى ادنى وسيلة دعم ملموسة. لقد سمح له جان ــ ماري كونتي بالبقاء في منزله، ووعده بولهان بنشر روايته عن الرحلة التي قام بها الى تاراهومارا. كما ساعده اصدقاء آخرون ماديا. في باريس، التقى مرة اخرى بسيسلي شرام، الفتاة البلجيكية التي اثرت فيه بعمق قبل رحيله الى المكسيك. حيث تظهر رسائله الغرامية اليها في الفترة مابين يناير ومايو ١٩٣٧، صورة محزنة وشجية لعاطفة عميقة، وحلم بسعادة زوجية، كما تمتلىء ايضا بشجار متصل: فلقد اراد آرتو بلوغ ذروة الحب الروحي غير الجسدي، ووبخ سيسلي على عودتها، سرا، الى الطرق الشائعة لشهوة الانثى الجنسية. في ذات الوقت كان آرتو مصمما على تخليص نفسه من عادة تعاطي المخدرات. وقد مكنته اعانة محددة بمبلغ ٦٠٠ فرنك، من صندوق وزارة التربية على الخضوع للعلاج من المخدرات (من ٢٥ فبراير الى ٤ مارس ١٩٣٧) في المركز الفرنسي للطب والجراحة في شارع بويلو، لكن ذلك لم يفد في تخليصه من الآثار المتخلفة عن سنوات

طويلة من الادمان على تعاطي اللودانوم والافيون والهيروين. وفي الفترة من ١٤ الى ٢٩ ابريل قام بمحاولة اخرى في عيادة في سكو هذه المرة. بعد هذه المحاولة، شعر آرتو انه قد تغير كثيرا واضحى قادرا على مقابلة والدى خطيبته، وهما برجوازيان محافظان من بروكسل. في ١٨ مايو ١٩٣٧، كان من المقرر ان يلقي محاضرة حول مشكلات الحياة الثقافية في باريس كما يراها مسافر عاد لتوه من المكسيك، وذلك في دار بروكسل للفن. انه لمن الصعوبة بمكان ان نشرح ما حدث آنذاك بالفعل، لكن من المؤكد انه انتهى بفضيحة. فبناء على احدى الروايات، اعلن آرتو انه لن يتحدث عن الموضوع المعلن عنه، ولكنه بدلا من ذلك سيروي ماحدث له اثناء رحلته الى تاراهومارا. وفيما كان يتحدث، تحول موقفه شيئا فشيئاً، وصار عدوانيا تجاه الحاضرين، وأنهى حديثه بصرخة عنيفة قائلا: «بافشاء كل ذلك لكم، اكون قد قتلت نفسي» بعدها ظل واقفا دون حراك وعيناه مغلقتان. و بناء على الشائعات التى انتشرت في بروكسل آنذاك، فان آرتو قد صدم مستمعيه لانه بدلا من الموضوع المعلن عنه، تحدث عن تأثيرات الاستمناء على اليسوعيين. ورغم ان هذا في حد ذاته، امر غير محتمل، الا انه يظهر الانطباع الذي تركه سلوكه على بعض الحاضرين على الاقل.

بعد ان عاد الى باريس في ٢١ مايو، استمر آرتو في الاتصال ببولهان طالبا منه ان يقوم بمقام وكيل العريس في مراسم زواجه من سيسيلي شرام. لكن الخطوبة، في الواقع كان قد تم فسخها. لقد لحقت الفضيحة بوالدي سيسيلي اللذين سكن عندهما آرتو في بروكسل، مما جعلهما غير راضيين أبداً عن أن يكون هذا البوهيمي الفرنسي زوجاً يليق بابنتهما. فيما بعد، اشتكى آرتو بمرارة من أن سيسلي نفسها كانت تنشر الافتراءات عنه وتذيع بين الناس انه معرض لنوبات جنون.

احتجاز الجسد

كانت كارثة رحلة بروكسل نقطة تحول اخرى. بعدها، اقتنع آرتو تماما ان على اسمه الحقيقي ان يختفي من الوجود اشارة الى شعوره بأن حياته السابقة كلها قد انهارت. ولقد توسل الى بولهان في بداية يونيه ١٩٣٧، ان ينشر روايته عن رحلته الى تاراهومارا غفلا من الاسم الحقيقي، وان يضع ثلاث نجوم فقط مكان اسم المؤلف «قريبا سأكون ميتا، او في وضع لااحتاج فيه الى اسم. سأعتمد عليك في وضع النجوم الثلاث». كان التغيير الذي توقع آرتو ان يمر به مرتبطا بانغماسه المتزايد في السحر والاشارات الغرائبية المحيطة به. كان احدها، ذلك السيف الصغير الغامض المصنوع في هافانا. لكن الاشد قوة وشؤما من بينها، هى عصا سير إيرلندية أعطاه اياها صديقه رينيه توماس، والتى قيل انها كانت تخص القديس باتريك نفسه، وربما هي نفس العصا التى بواسطتها طرد القديس باتريك جميع الحيات الموجودة في ايرلندا. على كل حال، اكد آرتو فيما بعد، أن «عصا اليد هذه، التى كان بمقدور أي شخص رؤيتها في باريس في مايو، يونيو، يوليو وأغسطس من عام ٣٧» قد حصل عليها رينيه توماس من «ابنة ساحر سافويياردي». كان لتلك العصا ثلاث عشرة عقدة أو عجرة وكان آرتو مقتنعا ان ذلك هو نفس عدد العجر التى كانت موجودة على عصا القديس باتريك، والتى، كما يتذكر، قد قرأ عنها في قاموس عن سير القديسين، اطلع عليه في دار الكتب الوطنية عام ١٩٣٤ حين كان يعد بحثه حول هليوغابالوس.

من أجل استكناه مغزى تلك الاحداث السحرية، اخذ آرتويتلقى دروسا في تفسير اوراق لعبة التاروت. وفي يونيه ١٩٣٧، اختبر الاشراق الروحي. ونتيجة لكل ذلك، نشر، في نهاية يوليو، كتيبا غفلا من الاسم ــ وقعه باسم (المُلهم) ــ عنوانه (رؤى الوجود الجديدة)، تنبأ فيه بالدمار الوشيك للحضارة بوساطة النار والماء والتراب «ونجم سيحتل حيز الهواء كله الذي غمرت فيه روح الانسان». وهو كتاب غريب مليء بالحسابات العددية وتفسيرات أوراق التاروت، وفوق ذلك، مشرب بزخم شعري قوي لغضب إلهي عنيف. كما إنه إعلان للعالم عن أن مؤلفه قد وصل الى حالة الانفصال النهائي عن الوجود الطبيعي:

«لقد ناضلت كي أجرب وأعيش، كي أجرب وأقبل بالاشكال (كل الاشكال) التي بها لون الوهم الهذياني للوجود في العالم، الحقيقة وحجبها. لم أعد راغبا أن تخدعني الاوهام. الموت للعالم، ولذلك الذي يؤلف عالماً للآخرين، الذين في النهاية يسقطون، يسقطون وينهضون في العدم الذي رفضته. ان لدى جسد يختبر العالم ويتقيأ الحقيقة».

«ان من يتحدث اليكم هو شخص بلغ به اليأس منتهاه. شخص لم يعرف سعادة العيش في العالم سوى الآن فقط، حيث رحل عن العالم، وحين أصبح منفصلا عنه تماماً».
«موت الآخرين لايعني انفصالهم عن العالم. انهم مايزالون يتحلقون حول جثثهم» «أنا لست ميتاً، بل منفصلا».

ان ماحدث لآرتوفي دبلن في النصف الثاني من سبتمبر ١٩٣٧، لايزال محاطاً بالغموض، ان القصة الاكثر احتمالا هي ان آرتو وقد أصبح مفلساً تماما، وواقعا في محنة كبيرة، حاول الاتصال باحدى المؤسسات الدينية التى اعتقد ان فيها قساوسة يتحدثون اللغة الفرنسية. و يقال انه، حاول الدخول الى احد الاديرة (أو ربما مجرد دير صغير للراهبات) في وقت متأخر من الليل، الا انه لم يجد أحداً يفتح له الباب، فأحدث ضجة في الشارع، الامر الذي اقتضى استدعاء الشرطة لوضع حد لذلك الازعاج. وفي اثناء محاولة أبعاده، قاوم آرتو الشرطة، فحدث شجار ضاعت في معمعته عصا القديس باتريك العجائبية. ألقى القبض عليه وقضى ستة أيام في الحجز، بعدها وضع على ظهر سفينة متوجهة الى لوهافر، هي الباخرة (واشنطن) التى غادرت كوب في ٢٩ سبتمبر ١٩٣٧. لكن حدث ماهو أسوأ أثناء اقامته في مقصورة خاصة على ظهر الباخرة (واشنطن)، و يبدو أنه ارتعب حين شاهده فجأة، أحد الخدم وميكانيكي يحملان أدوات معدنية، جاءا ربما لاصلاح

حوض غسيل، فانقض عليهما وهاجمهما بعنف معتقداً بأن هذين الشر يرين قد جاءا لايذائه، الامر الذي استدعى استخدام القوة معه وتقييده بسترة مجانين. وعند وصول السفينة الى لوهافر في ٣٠ سبتمبر ١٩٣٧، سلمه مالكوها الى السلطات الفرنسية التي اودعته فورا الى احدى المصحات العقلية باعتباره مجنوناً خطيراً، وكان ذلك بداية تسع سنوات طويلة من الاحتجاز في مؤسسات عقلية.

كان آرتو قد تنبأ بحدوث كارثة كبرى في شهر نوفمبر ١٩٣٧. و بقدر ما يتعلق الامر بكارثته هو الكبرى، فقد حدث قبل ذلك بأكثر من شهر. أما بالنسبة للمحرقة التي عمت العالم بأسره ــ إنفجار الحرب العالمية الثانية ــ فقد حدثت خلال اقل من سنتين من التاريخ الذي تنبأ بحدوثها فيه. في البداية، اعتقل آرتو في لوهافر، ثم نقل إلى مصح كاترمير في ستوفيل لي رووين. وهكذا اختفى عن انظار جميع اصدقائه. لقد أبلغت أمه بامر احتجازه من قبل مالكي السفينة، الا انها لاقت صعوبة في معرفة مكانه. وحين عثرت عليه اخيراً في مصح كاترمير، كان آرتو عاجزاً عن التعرف عليها. وايا كانت حالته العقلية في تلك اللحظة، آن لم يكن قادراً على الاتصال في عالم لايتحدث بلغته، ونتيجة تعرضه الفجائي للهزيمة والاعتقال، فان صدمة ذلك الاحتجاز، او الحصر المفاجيء وحدها، كافية لان تكون اكثر من سبب لما اصيب به من حالة تخشبية كاملة تقريبا.

حاولت عائلة آرتو يائسة اطلاق سراحه، او على الاقل نقله الى مكان آخر قريب من باريس من أجل سهولة زيارته. وقد تكللت تلك الجهود، في ١٢ ابريل ١٩٣٨، بالموافقة على نقله الى مستشفى عقلي في ساينت آن في باريس. هناك، كان بمقدور بعض أصدقائه الوصل اليه، الا انه كان نادرا ما يستجيب اليهم، وفي الواقع، توصلت السلطات الى نتيجة مفادها أن آرتو غير قابل للعلاج والشفاء، و بناء على ذلك تم تحويله الى مؤسسة خاصة بمثل تلك الحالات، وهي مستشفى فيل ايفارد العقلي الكائن في ضواحي باريس، بتاريخ ٢٧ فبراير ١٩٣٩.

مما يثير السخرية، انه في ذات اللحظة التي عاشها آرتو في حالة شبه تخشبية في مستشفى ساينت آن، تم أخيراً نشر الكتاب الذي لايزال يمارس عبره تأثيرا عميقا على تطور المسرح، وهو (المسرح وقرينه). فلقد جمع آرتو المواد والمقالات التي احتواها الكتاب قبل رحيله الى المكسيك، وتوسل بولهان ان يعجل بنشره قبل سفره الى ايرلندا، كما طلب منه ان يدفع له جزءاً من اجره مقدما. حين كان مفلسا في جزر آران. ولكن، أخيراً في فبراير ١٩٣٨، صدر الكتاب ضمن سلسلة غاليمار (ميتامو/ فوزين) في طبعة محددة بأربعمئة نسخة، دون علم مؤلفه.

مع ذلك، لفت نشر الكتاب الانظار الى آرتو والاهتمام بعودته، بين مثقفي باريس. كما بدأ آرتو ايضا، من مستشفى فيل ايفارد، تذكير اصدقائه بوجوده، حيث بدأ بكتابة الرسائل، ووافق على استقبال زائريه. ففي ١٧ ابريل ١٩٣٩، كتب الى جاكلين بريتون يقول «أنا متعصب ولست مجنوناً»، كما وجه مناشدات جياشة بالمشاعر الى روجر بلين وشارلز دولين طالبا منهم انقاذه من الاحتجاز. وفي نهاية عام ١٩٤٠، عاد ثانية للكتابة الى جينيكا اثاناسيو، رفيقة سنواته الاولى في باريس. لقد علم، كما قال، انها كافحت ببسالة في المعارك التي شنها اصدقاؤه من اجل اطلاق سراحه (ابلغ بريتون فيما بعد ان عشرات الالوف ملأوا شوارع لوهافر مطالبين باطلاق سراحه لحظة القاء القبض عليه، وان بريتون نفسه قد قتل، في الواقع، اثناء المجزرة التي حدثت تبعاً لذلك).

مما لاشك فيه ان ثورة آرتو بسبب احتجازه، قادته ايضا الى تخيلات عنيفة تدور حول الاحساس بالاضطهاد. و بناء على اقوال جان لوي برو، فان آرتو قد كتب مجموعة من الرسائل الى احد الاطباء في المصح، وهي لا تزال موجودة، الا ان من غير الممكن نشرها بسبب الا تهامات الرهيبة التى تعج بها، والموجهة الى اشخاص ما يزالون على قيد الحياة.

مع مرور الزمن، واستمرار احتجاز آرتو في فيل ايفارد، أضحى الوضع خطيراً جداً بالنسبة له. ففي تلك الفترة حين كانت فرنسا ترزح تحت نير الاحتلال الالماني، حدث نقص شديد في المواد الغذائية، وكان نزلاء المصحات العقلية في أدنى قائمة الاولويات، علاوة على ذلك، كان معروفاً، وفي ألمانيا نفسها، ان المجانين والمتخلفين عقلياً. قد تمت تصفيتهم من قبل السلطات من أجل توفير الغذاء. ولقد روعت أم آرتو وجزع أولئك الاصدقاء الذين كانوا يزورونه بما حصل له من فقدان الوزن والهزال.

فكر ديزنوس وايلوار وابرو وثيودور فرينكل وآرثو اداموف في سبل ووسائل مختلفة لانقاذ آرتو. كانت مدام بورديه، ابنة عم اداوف متأثرة بانسانية وانفتاح عقل الطبيب النفساني الدكتور غاستون فرديه الذي التقت به حين كان مسؤولا عن مؤسسة قريبة من المكان الذي تعيش فيه، والذي اصبح منذ ذلك الحين رئيساً لمستشفى عقلي في جنوب فرنسا، في منطقة كانت لا تزال غير محتلة من قبل الالمان، والاحوال فيها افضل بكثير من المناطق الاخرى كما كان فرديه ـــ وهو نفسه شاعر وكاتب مقالات شهيرنوعا ـــ يرتاد حلقات المثقفين التى انضم اليها آرتو في الثلاثينات، وربما كان ايضا قد التقى بآرتو احيانا.

غادر آرتو فيل ايفرارد في ٢٢ يناير، وبعد ان قضى ثلاثة اسابيع في شيزال بينوا، غادره الى روديز حيث وصل في الصباح الباكر من يوم ١١ فبراير ١٩٤٣، ذهب فرديه للقاء آرتو في المحطة، فقد كان ـــ كما قال في ما بعد ـــ مصمماً منذ البداية على معاملة آرتو بالاحترام الذي يليق بشاعر عظيم، رغم المرض الذي يعاني منه. وقد أعلن آرتو عن سعادته بلقاء فرديه مرة أخرى. ورغم ان هذا الاخير، الذي كان يراه عن بعد، لم يتذكر انه قد تعرف عليه شخصياً، الا انه رد عليه بسرعة «اجل بالتأكيد اتذكر، انا سعيد لانك جئت الى هنا» يقول فرديه «وحالاً بدأت بمعالجة آرتو، لا كرجل مريض منعزل عن العالم، بل كشخص عرفته بحميمية، وحاولت ان اعيد اليه سمة الكرامة الانسانية التى حرم منها طويلاً. زوجتى ايضا ساعدتني في اداء هذه اللعبة الصغيرة، ولذا فما ان وصلنا الى روديز حتى سارعت بدعوتنا الى الغداء» فريدريك ديلانغلين، وهو رسام وصديق لفرديه، كان حاضراً على مائدة الغداء. وحين قُدم اليه آرتو باسمه، رد هذا الاخير بشكل حاسم قائلاً: «انتونان آرتو قد مات، اسمي انتونان نالباس». ظل آرتو، حتى سبتمبر ١٩٤٣، يوقع رسائله بذلك الاسم، وهو اسم عائلة امه.

حاول الدكتور فرديه حث آرتو على مزاولة بعض الانشطة وذلك بتشجيعه على الرسم، واعارته بعض الكتب، وفي ما بعد، اقترح عليه القيام بترجمات من اللغة الانجليزية. خلال عام ١٩٤٤، انجز آرتو ترجمة لكتاب روبرت ساوثويل (الطفل المحروق)، الذي نشره بيير سيغرز ضمن

مجموعة بواسي ٤٤، وكذلك ترجم كتاب ادغار ألن بو (اسرافيل)، وكتاب لو يس كارول (سجادة الفارس) (رغم انه لم يكن معجبا بلو يس كارول قط). مع بداية خر يف ١٩٤٣، اتصل بآرتو ناشر يدعى رو برت جي. غوديت طالبا الاذن منه بنشر المقالات التي كتبها عن رحلته الى المكسيك، والتي كانت قد نشرت في (ن ر ف) قبل الحرب، في كتاب مستقل وموضح بالصور. شجع فر يديه آرتو على كتابة مادة اضافية عن مغامراته المكسيكية، وعلى الفور، شرع آرتو في كتابة المقال الاول من سلسة مقالاته، التي على الرغم من ان خطة النشر الاصلية لم تسفر عن شيء، الا انها نشرت أخيراً في كتاب.

على كل حال، لم يكن العلاج المهني هو الشكل الوحيد من العلاج الذي كان فر يديه يحتفظ به لآرتو. لقد شعر انه معرض لخطر تدهور آخر، وانحدار تدريجي، ولكن مستمر، باتجاه اغتراب ووهم أكثر عمقاً، ومن ثم تبلد نهائي. لذا، قرر ان يخضعه للعلاج بالصدمة الكهر بائية. بالنسبة لآرتو، كان ذلك تعذيبا محضا، وأضحى في ما بعد موضوعا لا تهامات مرة وجهها ضده فر يدر يه ومعاونيه. وعلى الرغم من أن العلاج بالصدمة الكهر بائية ــ كما دأب فر يديه على التأكيد باستمرار ــ غير مؤلم، الا ان آرتو كان يمتلىء رعباً وخوفاً من تلك اللحظة التي يستعيد فيها وعيه، حيث يكون المر يض وقتها لاول وهلة، غير واع للمكان الذي هو فيه، بل، وغير مدرك ايضا لهو يته. لقد سببت تلك اللحظات، من الاستيقاظ في العدم، لآرتو عذابا وجوديا عميقا. ومع حلول شهر يوليو ١٩٤٥، اي بعد سنتين من قدومه الى رو ديز، اكد آرتو ان تعرض لما لايقل عن خمسين نو بة غيبو بة كتلك من جانب آخر، ادعى فر يديه ان العلاج بالصدمات الكهر بائية، حسَّن بشكل كبير سلوك آرتو، كما بدد هواجسه وأوهامه. و بالتأكيد، نجد اشارات عن تحسن الحالة العقلية لآرتو في رسالة موجهة الى أحد الاطباء في رو ديز ــ كان ضد استمرار العلاج بالصدمات الكهر بائية ــ حيث يتوسل اليه آرتو ان يمنع عنه أي تعذيب آخر كهذا على أساس «انني لم أعد أؤمن بشياطين الجحيم كما كنت قبل سنتين حين جئت الى هنا. . .ولاني لاأر يد ابدا التفكير في هذه الامور، فقد توقفت منذ فترة طو يلة نوعاً، عن رؤية أي شيء سوى الاوراق التي أكتب عليها والناس والاشجار والمنازل التي أعيش بينها والسماء الزرقاء من فوقي». هل كان ذلك الموقف الجديد ــ الذي سرعان ما انتقل منه آرتو الى توجيه اتهامات أخرى ضد «خبراء» كانوا يسممونه ويخضعونه لتعاو يذهم ــ هو نتيجة العلاج؟ أم انه يظهر فقط ان آرتو ــ خوفا من تعذيب آخر ــ كان مستعدا لتأكيد وادعاء أي شيء قد يفيد ــ اعتقادا منه ــ في اقناع معذبيه انه لم يعد بحاجة الى العلاج بالصدمات الكهر بائية؟

لقد كان اصدقاؤه القدامى والعدد المتزايد من المعجبين يحاولون منذ فترة طو يلة تحر يره من احتجازه الطو يل في المصح. وفي مستهل عام ١٩٤٦ جاء مارت رو بير مترجم أعمال كافكا ــ وآرثر اداموف الى رو ديز ليناقشا موضوع اطلاق سراح آرتو مع الدكتور فر يديه. ولقد وافق الدكتور فر يديه على تحقيق رغبتهم شر يطة ان يكون ــ هو ــ مقتنعا بامكانية تأمين اسباب العيش لآرتو. و بناء على ذلك تشكلت لجنة في بار يس مهمتها توفير دعم مالي كاف لآرتو.

الى العالم المألوف مرة أخرى

لقد لقي النداء الذي وجهته اللجنة بطلب العون استجابة سخية جدا. فعلى سبيل المثال تبرع بعض الفنانين مثل: بيكاسو، جيا كومتي، دوشامب، براك، آرب، ليجيه، ماسون، ببعض اعمالهم كي تباع في المزاد، مع مخطوطات ومذكرات قدمها كتاب ذوو مكانة عالية امثال جيد، ايلوار،مور ياك، سارتر، ر ينيه شار، سو برفيل، وتزارا. وفي ذات الوقت، كان اصدقاء آرتو المسرحيين يخططون لاقامة احتفال مسرحي بمشاركة كل من بارو، بلين، دولين، جوفيه، الين كوني، وجان فيلار. عندئذ اطمأن فر يديه وسمح لآرتو بمغادرة المصح في ١٩ مارس ١٩٤٦، الا انه نصحه ان يقضي بعض الوقت معتمداً على نفسه، في قر ية تبعد حوالي ٢٠ كيلومتر عن روديز. في ١٤ ابر يل عاد آرتو الى روديز، حيث صحبه فر يديه بنفسه الى بار يس في ٢٦ مايو ١٩٤٦.

على رصيف محطة اوستر ليتر، كان مجموعة من اصدقاء آرتو ينتظرون وصول القطار الليلي القادم من روديز. لم يكن الرجل الذي رحبوا بعودته الى المدينة التى غادرها منذ حوالي تسع سنوات، قد بلغ الخمسين آنذاك، لكنه، وقد فقد اسنانه وتغضن وجهه وتهدم جسده بدا وكأنه قد جاوز السبعين. أوصى فر يديه أن يظل آرتو تحت رعاية نفسية، ولذا رتب له اصدقاؤه — بملء ارادته وكمر يض طوعي — السكن في مقصورة قديمة في حديقة المستشفى النفسي في ايفري الكائن في ضواحي بار يس قرب نهاية خط المترو الذي يتوجه الى ميري ديفري. كان جيرارد دو نيرفال — احد الشعراء الملعونين والذي شعر آرتو بعلاقة قر بى قو ية معه — نز يلا في نفس المؤسسة كما اكد آرتو ان بعض ابطال الثورة الفرنسية، امثال رو بسبير ومارا، القوا خطابات في نفس المبنى.

لقد لاقى المزاد، حول الاعمال الفنية والادبية الذي افتتح في احتفال دعائي في غاليري بيير (يديره بييرلوب) في ٦ يونيو، وكذلك العرض الخيري الذي اقيم على مسرح ساره برنار في الخامسة من بعد ظهر ٧ يونيو، نجاحا منقطع النظير، وحققا لآرتو مبلغا من المال يقارب المليون فرنك (بالتضخم الذي حدث بعد الحرب. بار يس كلها حضرت الحفل المسرحي المسائي؛ حيث قام كل من فيلار، كوني، جوفيه، ورولو بقراءة نصوص من اعمال آرتو، والقت كوليت توماس، زوجة هنري توماس، قصيدة جديدة كانت قد تدر بت عليها مع آرتو نفسه. كانت تلك القصيدة صوت آرتو الاصيل وأبرز أحداث الامسية. بعد ذلك تحدث عن آرتو كل من بر يتون، دولين، اداموف، و بارو، الذي أعلن بعد ذلك عن قيامه بقراءة مقاطع من (آل شنشي) تستغرق ار بعين دقيقة.

بعودته الى العالم المألوف، رغم انه مختلف الآن، عالم مقاهي سان جرمان دي بر يه، ومحاطا بأصدقائه القدامى ومعجبيه الجدد، تحول آرتو الى شعلة من النشاط. فهو، الذي كان يلاقي صعوبة في تجسيد افكاره على الورق، صار الآن يكتب دون انقطاع. في النهار والليل، في المنزل ومع الاصدقاء، في المقاهي، وفي المترو. لقد سقطت الحواجز التى كانت تقف حائلا بين افكاره والتعبير عنها، والتى وصفها بعمق وشاعر ية في مراسلاته مع ر يفييه. وحين كانت الكلمات المألوفة والمسيطرة على الذهن تفشل في التعبير عن افكاره، فقد اجترح آرتو كلمات جديدة، هي حتى الآن بدون معنى، أو ببساطة مجموعات عشوائية من حروف العلة والحروف الساكنة، صرخات وهمهمات مبهمة.

خطط غاليمار لنشر طبعة تحتوي اعمال آرتو الكاملة. ومن اجل ذلك كتب آرتو مقدمة اكد فيها ان قد هجر البحث عن تعبير مكتمل (سواء بدت جملي فرنسية او بابوية، فذلك بالضبط، مالا اكترث له البته). كما أضاف ـ كملاحق للرسائل التى كتبها الى البابا والدلاي لاما في مرحلته السريالية ـ رسائل جديدة الى تلك الشخصيات، مستخدما لغة اكثر عنفا.

سرعان ما نشرت في المجلات والجرائد، كثير من قصائد آرتو التى كتبت في هذه الفترة، كما أصدرت في كراسات غالية الثمن.

في نهاية عام ١٩٤٦، اعلن آرتو عن رغبته في قراءة بعض اعماله الحديثة. وتقرر ان يتم ذلك في ١٣ يناير ١٩٤٧ على مسرح دوفيو كولومبيه. كان مقررا ان يقرأ من بينها (عودة آرتو الغبي). في ١١ يناير ابلغ بريفيه انه يعانى من اكزيما في خصيتيه، لكن الدكتور تيفينين ـ زوج بولى تيفينين التى اصبحت سكرتيرة آرتو ومعاونته غير الرسمية (وفي مابعد محررة اعماله الكاملة) ـ عالجه وسمح له بممارسة نشاطه.

نفذت تذاكر المسرح، ذلك ان (رسائل من رودين) جعلت من آرتو شهيرا في اوساط المثقفين الشباب. لكن ادباء كبار امثال اندريه جيد، كانوا ايضا حاضرين. وكما فعل في المحاضرة الكارثة في بروكسل التى افسدت فرصة زواجه، سرعان ما تجاهل آرتو برنامجه المعد وبدأ في الحديث عن معاناته بين ايدي الاطباء النفسانيين ورعب العلاج بالصدمات الكهربائية. ونظرا لانه لم يحضر اوراق موضوعه المعد، فقد استمر حديثه هذا مدة ساعتين، ثم خفت صوته واختفى، وأخيرا توقف وفر هاربا من فوق خشبة المسرح. لقد شعر اندريه جيد ان تلك اللحظة كانت من اكثر اللحظات المثيرة للمشاعر والتى لم يختبرها قط: «لم يبق شيء من مادة القول، سوى ماكان معبراً به». لكن معظم الذين دفعوا نقودهم من اجل حضور الامسية، شعروا انهم خذلوا، وبالنسبة لهم بدا ظهور آرتو هكذا امام الناس، لايقل فضائحية عن المرات العديدة السابقة.

في نفس الفترة، يناير ١٩٤٧، أقيم في الاورانجيري معرض كبير للفنان فان جوخ، وذهب آرتو لمشاهدته، فأذهلته أعمال روح شقيقة ذبل صاحبها ايضا في مصح عقلي مثله. وبعد بضعة ايام، حين أطلعه بيير لوب على مقال في احدى الصحف، يصف فان جوخ بأنه شخص منحل ومريض، ثار سخط آرتو وشرع في كتابة مقال دفاعا عن الفنان. بعد هذا المقال (فان جوخ الذي قتله المجتمع) من اروع واكثر اعمال آرتو تأثيرا، كما منح جائزة القديس بوف بعد فترة قصيرة من نشرة في نهاية ١٩٤٧. وبصرف النظر عن الفقرات ذات التحليل والوصف الرائعين للوحات فان جوخ، فإن المقال، مع ذلك، عبارة عن هجوم عنيف على الاطباء النفسانيين وعلم النفس التحليلي. وقد نشر جزء منه باللغة الانجليزية، ترجمة بيتر واتسون، في مجلة (هورابزون) عدد يناير ١٩٤٨. وهو الذي قرأه آر. دي. لينغ حين كان طالبا شابا، وقال عنه انه جاء كنوع من الالهام بالنسبة له، ولعب دورا حاسما في تطوره.

في يوليو ١٩٤٧، اقام بيير لوب عرضا لرسومات آرتو في معرضه، وقام آرتو خلاله بقراءة بعض قصائده.

منذ ان عاد الى باريس. وآرتو في بحث دائب عن المخدرات. كان يتسول اللودانوم من اي مصدر يمكن ان يحصل عليه منه. وتتضمن مذكرات بريفيه روايات عن حوادث كثيرة حين كان

آرتو يتضرع و يشحذ المخدرات من اجل الخلاص. كان يعاني الما فظيعا. وتبين في مابعد انه كان يعاني من سرطان في فتحة الشرج. وحين سمح له اطباؤه بتعاطي اي قدر من الكلورال، أدرك أنه هالك لامحاله. و بعد شهر واحد من الرفض النهائي والقاطع لاذاعة برنامجه، وجد آرتو ميتا في صبيحة الرابع من مارس ١٩٤٨. كان جالسا في وضع منتصب عند حافة سر يره، في مقصورته في المستشفى العقلي بايفري.

روى روجر بلين كيف ان اصدقاء آرتو ظلوا ساهر ين مدة ثلا ثة ايام وليال قرب جثته في الغرفة الصغيرة، ليس لانهم يؤمنون بمثل هذه الطقوس، ولكن من اجل ابعاد الفئران التى كانت تغزو الغرفة بأعداد كبيرة اثناء الليل، وايضا لمنع القساوسة الذين كانوا يخشون ان ترسلهم عائلة آرتو ليقيموا له جنازة دينية رغم كل ما حدث.

الى الجنازة التى اقيمت دون مراسم دينية في مقبرة ايفري، جاء المعزون مجموعتين متميزتين: تتألف احداهما من عائلة آرتو، والاخرى من اصد قائه واتباعه خلال العشر ين شهراً الاخيرة التى قضاها في بار يس.

استمرت الخصومة بين العائلة ومر يدي آرتو ردحا طو يلا من الزمن. فقد اتهمت العائلة ــ التى ورثت حقوق طبع اعمال آرتو ــ اصدقاءه في فترة حياته الاخيرة، بأنهم يحتفظون ببعض اللوحات والمخطوطات التى سرعان ما اصبحت ذات قيمة عالية. و بدورهم، لام المر يدون والاصدقاء، عائلة آرتو على قسوتها وجشعها وعدم تفهمها لانجازات ابنها. ونتيجة لهذا النزاع القاسي، تأخر اصدار المجموعة الكاملة لاعمال آرتو سنوات كثيرة.

باستعادة تفاصيل حياة آرتو والتأمل في مجر ياتها، سنجد انها تقع ضمن نموذج محدد، وتصبح ــ كما أعلن بنفسه مرارا ــ انجازه الفني الأكثر أهمية. كما ان هناك منطقا وتناغما روحيين في عملية خلقه لصورته الشابة في افلام مثل (آلام جان دارك) مستهدفا ابراز التناقض المذهل والفاجع مع تلك الصور الذابلة والمتهدمةلشخص رفضه المجتمع وازدراه... الصورة التى اصبحت رمزا لانبثاقه الاخير. كما نجد تناغما روحيا عميقا في نبذه التدريجي لاهداف الفنان التقليدية والتى تتخلص في السعي نحو اعتراف الناس والشهرة، وفي اكتشافه ــ في مراسلا ته مع ر يفييه ــ لذاته باعتبارها الموضع الاكثر اهمية، ثم التزامه القصير بالسر يالية، واخيرا ارتقائه الذروة كشاعر ذي تلقائية تامة يبعثر، على طول طر يقه، حقائق فنية لم تعد، كما كانت، مشغولة بحرفية متقنة، بل هي قطع لحم نازفة جزت من جسده الحي المتألم. بل اننا لنجد معنى مقنعا وذا مغزى في آرتو رجل المسرح الذي أبعد عن ارض الانبعاث والتجدد الموعودة، ولكنه يلمحها من بعيد فيعلن عن قوانينها المستقبلية. لكن، فوق كل ذلك، نجد اكتمالا في اسلوب انحداره النهائي نحو الجنون (ان كان ينبغي ان ندعو ذلك جنونا بدلا من اعتباره سبراً للاعماق القصوى والقصية للمعاناة الانسانية والعذاب الوجودي) فما الذي كان بمقدوره أن يفعله ــ بعد فشل مشروعه المسرحي الثالث ــ غير ذلك، و بأي كيفية كان يمكن ان يعيش، خلال الحرب والاحتلال، غير تلك التى عاش بها، بل كيف امكنه في النهاية ان يبزغ كمنار يحظى باعجاب جيل جديد؟ لقد رفض آرتو الفكر المجرد ونادى بسيادة التجربة المادية الملموسة، كما جسد بنموذج حياته، فكرته الخاصة عن الفن باعتباره الحياة، والحياة باعتبارها المعاناة.

المصدر:

ARTAUD, MARTIN ESSLIN, FONTANA MODERN, MASTERS, LONDON, 1976

استفان زابو: مفيستو.. وضحايا الاغواء

أمين صالح

ولد المخرج المجري استفان زابو في بودابست عام ١٩٣٨. في ١٩٥٦ درس الفن السينمائي في أكاديمية الفن الدرامي، وحصل على الدبلوم في ١٩٦١، وكان فيلم التخرج هو «كونشرتو». بعد ذلك انضم الى ستديو بيلا بالاز وحقق فيلمين قصير ين: تنو يعات حول موضوع ما (١٩٦١)، أنت (١٩٦٣) الذي فاز بجوائز في بعض المهرجانات مثل تور وز وسان فرانسيسكو .

في ١٩٦٤ حقق اول افلامه الروائية الطويلة «سن الوهم»، الذي حاز على جائزة في مهرجان لوكارنو، والذي فيه يبدو تأثير الموجة الجديدة الفرنسية جلياً. في هذا الفيلم تحدث عن جيله وقلقه من خلال رغبة شاب في السفر، وحاجته الى اصدقاء، والعراقيل التي يواجهها مع الجنس الآخر. ومن هذا الفيلم يؤسس زابو موضوعاته وصوره التي سوف تتكرر فيما بعد باشكال عديدة مثل: فقدان الاب، دور المرأة الملهمة التى تظل حلماً، الاحلام التي تحاول أن تحقق نفسها، الاضطهاد، المنفى .. الخ.

[في البداية كنا نظن أننا نستطيع أن نحقق أفلاماً عن أنفسنا، عن مشاكلنا، بأن نحمل الكاميرا ونلملم شظايا حياتنا في الفيلم. لكن ذلك كان تسجيلا فحسب، ولم يكن كافياً. أردت أن أترجم هذه التجارب، ان أعطيها معنى.]

في ١٩٦٦ قدم «الاب» (الجائزة الكبرى في مهرجان موسكو) حول بحث صبي عن ابيه الميت. إن تخيلا ته عن الاب، الذي كان أحد أبطال المقاومة، تقوده الى مشاهد مطاردة على دراجة نار ية، فوق السياج، حول المنعطفات، ومراوغة الناز يين في فترة الحرب العالمية الثانية.

[بعد الحرب، مات الكثير من الآباء. إنه ليس مجرد صبي صغير يبحث عن ابيه، بل الامة بأكملها. لقد بدأت الشعوب، في معظم دول العالم، تخلق آباءها، فجعلت من قادتها ــ ستالين، تشرشل، روزفلت ــ آباء لها].

اهتمام زابو بالتار يخ لايمكن اعتباره سياسياً، من منطلق تقديم وجهة نظر سياسية حول الاوضاع في المجر. مايعرضه هو تأثير الاحداث التاريخية، والاضطرابات الاجتماعية، على الافراد.

في ١٩٦٧ قدم فيلمه التسجيلي «الولاء». وفي ١٩٧٠ أنجز فيلمه الروائي «فيلم عن الحب»، الذي لايركز الضوء على قصة حب ما،بل يعرض الهدف والحلم. ان زابو هنا يبحث في الحب المستحيل، الحب المتحد ــ بشكل معقد ــ بوحشية الحرب وقسوة الاوضاع الاجتماعية التي تلتها.

[ماهو الفن السياسي؟ أنا لاأخلق بدافع ايديولوجي. ولا أر يد أن أخبر الناس كيف يفكرون أو ماذا يرون. إذا كنا ننظر دائماً الى الجانب السياسي، فسوف ننسى الجانب الانساني. الانسان هو أكثر من مجرد مخلوق سياسي. عواطفه تهمني أكثر من تصوير أفلام عن معطيات اقتصادية وتاريخية. لهذا السبب، يسعدني جداً أن استمع الى شخص ما وهو يتحدث، بين حين وآخر، عن الصور والالوان في أفلامي. في «فيلم عن الحب» ترغب البطلة في أن تكون مع الرجل الذي أحبته دوماً، لكن هناك مسافة بينهما تخلقها الحدود العديدة التى تجعل رغباتهما مستحيلة].

في ١٩٧١ حقق زابو جزءاً بعنوان « حلم عن بيت ما»، ضمن سلسلة من الافلام القصيرة تحمل عنوان «بودابست، لماذا أحبها» .. وعن هذا الجزء نال جائزة في مهرجان او برهاوزن.
«الاب» و «فيلم عن الحب» يشكلان ثنائياً عن نموشاب، أو كيف يتكيف الفرد مع الهلامية التى تغلف واقعه. الفيلمان التاليان لايتمحوران حول شخصيات رئيسية، وانما عن أشخاص ضمن مجموعة. ففي فيلمه «٢٥ شارع رجل الاطفاء» يكون البيت هو البطل، وفي «حكايات من بودابست» تكون سيارة اوتوبيس.
في «٢٥ شارع رجل الاطفاء» (١٩٧٣ ــ جائزة كبرى في مهرجان لوكارنو) يروي حكاية بيت يتعرض للهدم، وفي اثناء انهياره يتكشف للعيان قرن من التار يخ المجرى.

يقول زابو:

[ذات ليلة، يحلم سكان البيت جميعهم نفس الحلم. في تلك الليلة تبرز عواطفهم ومشاعرهم الصادقة: الحب، الكراهية، الخيانة، المصالحة. ورغم انهم جميعاً كانوا يعيشون في البيت، مبثوثين في الغرف العلوية، وفي القبو، الا أن هذا الحلم المشترك هو وحده الذي يوحدهم. لكن في الصباح التالي، حين يستيقظون، لاأحد يستطيع أن يجزم، أو يتأكد، بأن الحياة هي نفسها. مع ذلك فهم يمارسون حياتهم كما لو أن كل شيء يبدو طبيعياً. غير مصدقين بأن الآخر ين كانوا يقاسمونهم حلمهم].



عن استخدامه للالوان، يقول:

[هل تعرف كم يستغرق الوقت الذي يقضيه المخرج في رسم التفاصيل الدقيقة؟ اللون، الظل، الديكور؟ لهذا أكون سعيداً حين يتحدث شخص ما عن الصور والالوان. قبل أن أنجز «٢٥ شارع رجل الاطفاء»، درست ألوان رامبرانت. وقبل «حكايات من بودابست»، درست بروجيل. لقد أمضينا أياماً، أثناء التحضير للفيلم، ونحن نتحدث عن هذه الاشياء].

في ١٩٧٤ حقق مسرحية تلفز يونية «العرض الاول». وفي ١٩٧٦ حقق فيلمه «حكايات من بودابست» الذي يقول عنه:

[لقد أردت أن أصنع فيلماً بسيطاً جداً الى حد أن أي شخص يستطيع فهمه، حتى الطفل. لهذا رو يت حكاية خرافية بسيطة وواضحة عن الكائنات البشر ية التي تنحصر حاجتها الوحيدة في أن تظل حية وأن تعيش معاً. تسألني إذا كان تصو يري للانسان تفاؤلياً أو تشاؤمياً، أجيبك بأنني لاأعتبر نفسي ذلك المتفائل الذي ينهي حكاياته بنهايات سعيدة، لكنني لاأعتقد بأن الانسان سيء تماماً. أنظر الى الاشياء الجميلة التي خلقها، وانظر أيضاً الى الالم والمعاناة].

في السنوات التالية قدم زابو: خر يطة المدينة (١٩٧٦ ــ وهو فيلم قصير)، الهنغار يون (١٩٧٨)، ثقة (١٩٧٩)، مفيستو (١٩٨١).

(بتصرف عن مجلة «فيلم كوارترلي»- خر يف ١٩٧٨)

حــــول فيــــلم «مفيســـتو»

كتب زابوسينار يو هذا الفيلم، بالاشتراك مع بيتر دو باي، عن رواية للكاتب الالماني كلوس مان (١٩٠٦ ــ ١٩٤٩)، وكان قد كتبها في ١٩٣٦ ولكنها لم تنشر الا في ١٩٤٩، مستوحياً أحداثها من حياة الممثل الالماني جوستاف جروندجنز، الذي أعلن ولاءه للناز ية لاسباب مهنية بحتة، وكان ذا موهبة كبيرة في المسرح والسينما كممثل ومخرج، وقد توفي عام ١٩٦٣.

والسينار يو لا يسرد تار يخ حقبة معينة (ألمانيا العشر ينات والثلاثينات)، ولا يهتم بشكل خاص بقضية جروندجنز بقدر مايطرح العلاقة بين الفنان والسلطة، من خلال حياة الممثل هندر يك هوفجن. انه يستخدم هذه الشخصية ليسبر بعمق مآزق ومسؤوليات الفنان في ظل نظام توتاليتاري والناز ية كنظام وايديولوجية مطروحة ضمن هذا السياق كمجاز لاية سلطة استبدادية تعمل على اخضاع الفنان، أو الفرد بشكل عام، واحتوائه واستخدامه كأداة لتمر ير أفكارها وايدلوجيتها. وهذا الاحتواء لا يتم الا بعد أن يتخلى الفنان عن كل قيمه الاخلاقية والانسانية.

ومن هنا فان الفيلم يطلق صرخة تحذير لمنع الفرد من السقوط في هذا الشرك، والخضوع لقوى تسلبه كل طاقاته وامكانياته، لتجعل منه ــ في الاخير ــ كائناً هشاً، بلا رسالة ولا ارادة.. أو بالاحرى، مجرد دمية تحركها التعاليم والاوامر حتى ينتهي دورها فترمي في ركن مهجور.

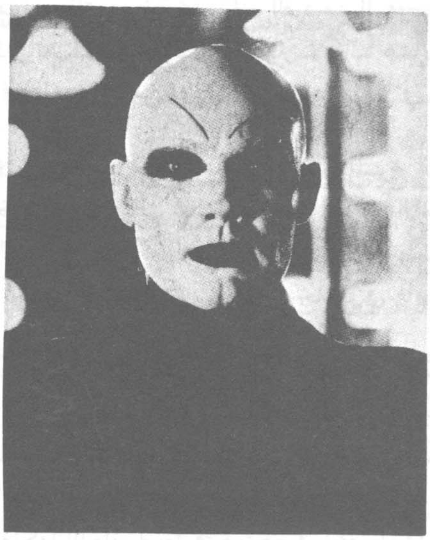
في البداية نراه ممثلا في فرقة مسرحية في هامبورغ، يحلم بالمسرح «الشامل» الذي فيه يكون الجمهور مشاركاً في العرض، والمسرحيات يجب أن تعالج المشاكل الاجتماعية للواقع اليومي من وجهة نظر يسار ية. لكن بالرغم من امتلاكه الوعي السياسي، الا انه يطمح في الحصول على الشهرة والنجاح في برلين، بعيداً عن الحدود الضيقة التي يتحرك من خلالها في هامبورغ.

انه لا يكتفي بمسرحه، وجمهوره المحدود، وصديقته الزنجية التي تلقنه دروساً في الرقص، بل ير يد أن يتخطى تخوفه في قفزة واحدة وكبيرة ليصل الى قمة المجد. وعندما يلتقي بفتاة متحررة وتقدمية يعلم بأن الفرصة سانحة ولا بد من استغلالها، فهي أبنة بروفيسور ليبرالي ذي نفوذ واسع، وعن طر يق زواجه منها سيتمكن من الوصول حتماً. وهكذا يتزوجها و يتم له ما أراده، و يصير عضواً في فرقة برلين التي تملكها الدولة. و بعد فترة ينجح في الحصول على دور مفيستو في مسرحية غوته «فاوست».

وعـنـدما تستلم النازية السلطة في ١٩٣٣، يكون هو في بودابست يصور فيلماً. و بالرغم من تسلل العديد من المثقفين والفنانين الى الخارج، ومن ضمنهم زوجته التي هاجرت مع أبيها اليهودي الى باريس، الا انه يؤثر أن يعود الى برلين بدلا من الالتحاق بزوجته. وهو في لحظة الاختيار يعيش تمزقاً حاداً ولكنه لا يتردد كثيراً في الاختيار، فعودته ليست نابعة من موقف شخصي وايمان بالعقيدة النازية، وانما بسبب مهنته كممثل، اذ انه لايجيد سوى اللغة الالمانية، و بدون هذه اللغة لا يستطيع أن يمثل، و بالتالي فان وجوده في مكان آخر يشعره بالضياع و بأنه لاشيء.

لكن، من جهة أخرى، هو لايجرؤ على العودة بسبب ماضيه السياسي وتعاطفه مع اليساريين، لذلك يلجأ الى عشيقة الجنرال، وهي ممثلة صديقة، لكي تتوسط لدى الجنرال من أجل ازالة شكوك السلطات تجاه خلفيته السياسية. وعندما يتحقق له ذلك، يستمر في عمله مؤدياً دور مفيستو من جديد.. ولكن دون تضمينات سياسية، كما في السابق، بل بحيث يتلاءم مع الايدلوجية النازية، و باعتباره «البطل القومي الالماني» كما يصرح الجنرال الذي يحييه و يبدي اعجابه الشديد به.

و يبدأ في الانتقال من نجاح الى آخر، وكلما ازدادت شهرته، كلما ازدادت التنازلات من جانبه: فالجنرال يطلب منه أن يطلق زوجته، وأن يقطع علاقته بصديقته الزنجية، وأن يشي بأصدقائه ذوي الميول السياسية المناهضة للنازية.. وذلك مقابل منحه منصب مدير مسرح الدولة ببرلين.



كلوس ماريا براندير في دور مفيستو

وهو عندما يفعل كل ذلك فانما يلجأ الى تبريرات أخلاقية تعيد الطمأنينة الى نفسه، فهو مقتنع بأنه يساعد زملاءه في الاحتفاظ بالمسرح بعيداً عن السياسة، وبأنه غير مرتبط بالنازية وانما بالمسرح. فعندما تسأله زوجته في باريس ــ أثناء زيارته القصيرة لها قبل الانفصال ــ كيف يستطيع أن يعيش في برلين؟ يجيبها: انني أعيش في المسرح.

انه يأخذ في الانزلاق شيئاً فشيئاً نحو الهاوية، العزلة التامة، بعد أن داس على كل شيء: معتقداته السياسية، زوجته، عشيقته، أصدقائه.. وخسر كل شيء، حتى ذاته، فالجنرال، الذي يبارك زواجه الجديد، يفرط في اذلاله والحط من قيمته والايحاء له بأنه محض آلة في لعبة السلطة الكبيرة.

والنهاية المحتومة تأتي في شكل أضواء ساطعة يمطره بها الجنرال وسط مسرح نورمبرغ، حيث تغمره الاضواء، بينما يقول لنفسه بصوت مبحوح وهو على وشك البكاء: ماذا فعلت؟ ماذا تريدون مني؟ انني مجرد ممثل.

ان تعاطفنا ــ كمتفرجين ــ مع الشخصية في حالة متغيرة، فالمخرج والممثل لا يجعلاننا نفقد تماماً التعاطف مع الشخصية بل يريدان منا أن نعيش مأساتها وأن نفهم طبيعتها، ومن ثم أن نتخذ موقفاً ازاء الوضع الذي تعيشه. اننا نرى هوفجن في صورة الانتهازي، الاناني، الذي لايقيم وزناً للعلاقات الانسانية، فهو لايحب النساء اللواتي عرفهن في حياته بقدر مايحب نفسه ومهنته. لكنه في حقيقته ليس شريراً، ليس نازياً، فلقد حاول أن يتدخل لمساعدة صديق قديم معارض للنازية، ومن قبل أنقذ عشيقته الزنجية من معسكر الاعتقال عندما توسل الى الجنرال بالاكتفاء بطردها خارج البلاد.

ان تناقضاته (قوته وضعفه، دهاؤه وحماقته) تكمن في كينونته كممثل. في داخله جوع عصابي لان يكون محبوباً و ينال الاعجاب، في حين يعجز أن يحب أحداً. كما أن شراهته للشهرة تجعله يتجاهل الارضية التي يقف عليها، والاحبولة التي تلتف حول عنقه دون أن يدري.

الفيلم لايهتم باظهار العنف المادي، الجسدي، فنحن لانرى دماء أو معسكرات اعتقال أو مشاهد تعذيب وقتل، بل ينصب التركيز على العنف الموجه ضد الوعي، ضد الدماغ، حيث الفرد يتحول ــ تحت رداء النظام ــ الى أداة طيعة يسهل تشكيلها.. وتحطيمها.

مفيستو Mephisto
تمثيل : كلوس ماريا براندير، كريستينا ياندا، رولف هوب.
انتاج مجرى ــ ١٩٨١
مدة الفيلم ١٤٤ دقيقة

حوار مع استفان زابو

[أجراه : جون هيوز
نشر في مجلة فيلم كوراترلي ــ صيف ١٩٨٢]

□ كيف بدأ اهتمامك بتحويل رواية كلوس مان الى فيلم ؟

ــ جميع أفلامي السابقة كانت مأخوذة عن سينار يوهات كتبتها بنفسي. لكنني كنت أحاول، منذ فترة طويلة، أن أعتمد على عمل أدبي قادر على أن يلهب خيالي السينمائي، و يساعدني على الانطلاق خارج ذاتي. كنت أهدف الى تحرير الجانب الفني (الاخراجي) الصرف من خيالي. لقد بدأت أشعر بأنني أشبه بأولئك الذين يجدون متعة في صنع الاشياء بأنفسهم، أعني، الذين يخططون لبناء بيت جديد، أو يقطعون الاخشاب، أو يشيدون المبنى، أو يصنعون الاثاث بطريقة يدوية.

في الحقيقة، صارت السينار يوهات التي كتبتها تثير في نفسي الضجر قليلا. لقد أردت أن أتخصص في الاخراج فقط. وأتيحت لي الفرصة لتحقيق هذه الرغبة، عندما أرسل لي المنتج الالماني الغربي مانفر يد دورنيوك، نسخة من رواية مان «مفيستو». لقد شعرت، بعد قراءتها مباشرة، بأنها ستكون مادة جيدة لفيلم.. ليس لان للرواية خاصية أدبية مميزة (فالبناء مهلهل نوعاً ما، والشخصيات مبسطة وعادية بعض الشيء) وانما لانني وجدت في حياة الشخصية المحورية شيئاً مثيراً وجاداً. انها قصة ممثل يقع فريسة الاغواء حتى يقترب شيئاً فشيئاً من مركز القوة والنفوذ في النسيج الهائل للسلطة النازية، وفي الوقت نفسه، تظل مشاعره ــ تجاه مايفعله ــ متناقضة ومزدوجة.

لقد صورت الرواية، بدقة، مشكلة عالمية تتعلق بمثقفي القرن العشرين: العلاقة بين التاريخ والفرد.

من بين نقاط الضعف في الرواية، من بين مواقع الخلل فيها، انتزعتُ عناصر القوة الكامنة. لاينبغي للمرء أن يحقق فيلماً مأخوذاً عن رواية جيدة، فمثل هذه الرواية تكون قد بلغت، وأوجدت، صيغتها الحقيقية والاصلية: أن تكون مقروءة فحسب. ان مصيرها المحتوم مرتبط بالتجربة التي يختبرها من يقرأها. أما الافلام فيجب أن تصنع من تلك الروايات التي لم

تتبلور في هذا الشكل، أو هذه الصيغة الاصلية لكنها مع ذلك تحتوي على شيء مهم بالامكان تنميته: شخصية معينة، حدث، فكرة.. الخ. لقد أردت أن أستل، وأطور، الخامة الحيوية التي وجدتها في الرواية.

□ فيلمك السابق «ثقة»، كانت أحداثه تدور أيضاً في فترة النازية، فهل ثمة تأثيرات من ذلك الفيلم؟

ـ طبعاً. في كلا الفيلمين كانت هناك ثيمة واحدة مهيمنة: ماذا فعل العصر الحديث بالكائن البشري. يقال، في أغلب الاحوال، أن الضعف يكمن في الطبيعة البشرية: اننا غالباً ما نكون عاجزين عن تحمل أكثر الواجبات صعوبة والتي يقررها لنا التاريخ. لكن اللوم لايقع دائماً على الافراد، فالواجبات التي يقررها التاريخ ربما تكون فريدة في صعوبتها. يقال أيضاً، أن التاريخ أشبه بالمخرج الذي يحدد الادوار التي نلعبها في حياتنا الخاصة. وقد نقبل بالادوار المخصصة لنا، في حين اننا لانملك القدرة، أو الموهبة، على أدائها بشكل ملائم. غير ان التاريخ يرمي بالنَّرد، ومن الصعب أن يحتج المرء قائلاً: «أنا غير مهتم بهذا الدور المسند الى، أريد أن أحرر نفسي منه..لا أستطيع أن ألعب مثل هذا الدور الكبير الذي لايناسب شخصيتي».

نعود الى «مفيستو» .. لقد بدأت بالطبع في التنقيب عن المظاهر الواقعية للقصة. كما تعلم، كانت هناك صلة نسب بين الكاتب كلوس مان، ابن توماس مان، والممثل المشهور آنذاك، جوستاف جروندجنز، الذي كان زوجاً لاخته. عند استلام النازية للسلطة، هاجرت العائلة وبقي الممثل ـ اليساري سابقاً ـ الذي أصبح مجرد واجهة أو لعبة في يد النظام النازي. الرواية كانت تتخذ موقفاً هجومياً ضد هذه الشخصية الرئيسية، وتحتوي على تصوير مفعم بالبغض لها. ومهمتنا لم تكن عرض شخصيات مبسطة، ذات نمط محدد وخطوط فاصلة ومميزة، وانما اعادة خلق الظلال الانسانية للقصة الواقعية.

□ في نهاية مفيستو، عندما يصاب البطل بالهلع بينما تغمره الاضواء الساطعة التي يسلطها عليه الجنرال، تذكرت نهاية فيلمك «ثقة»، حيث البطل يبكي بطريقة مؤثرة، لكنها طفولية، من أجل المرأة التي فقدها ولم يكن قادراً قط على فهمها. هذا جعلني أفكر في أسلوب النازية، كما صوره أيضاً شلوندورف في فيلمه «الطبلة»، وكيف أن النازية كانت تتلاعب بالحاجات الطفولية، ونزعة التبعية الكامنة في أولئك الذين رغبوا في الخضوع والوقوع تحت السيطرة. ألا يصح هذا على النموذج النرجسي، الذي يمثله بوضوح جروندجنز؟

ـ نعم، سوف أقبل هذا التحليل. يجب أن أوضح بأنني سوف أستخدم مصطلحات مختلفة، لكنني أوافق على هذه الفكرة عن جروندجنز. اذا أردنا أن نخوض في التحليل النفسي، فان وجهتي نظرنا ستلتقيان. قد تتحدث عن السلوك الطفولي، وقد أتحدث عن القلق، عن الخوف. لكن مصطلحاتنا المختلفة تلتقي في غرفة الطفل المظلمة. في هذه الغرفة، التي يحب برغمان أن يصورها

مراراً، يشعر الطفل فينا بالخوف من تلك الظلال المعتمة، المتعذر اجتنابها. ولان الطفل يخاف من الظلال في هذه الغرفة، فانه غالباً مايفعل أشياء غير نافعة له.

هناك ذلك الحافز القوي للصراع ضد حالة فقدان الامان، والتي تعلن عن نفسها عبر طرق مختلفة. لهذا يلتمس المرء الحماية والامان في الحضن الدافيء للعائلة، الصداقة، العمل، الالتزام السياسي والاجتماعي. كل شخص يحتاج الى واحد — على الاقل — من هذه المجالات، والا فسوف يشعر بأنه ضائع في هذا العالم.

أفراد مثل جروندجنز هم، في الاساس، خائفون من العزلة، ويحاولون حماية أنفسهم من العزلة. بطل فيلم «ثقة» أراد أن يحمي نفسه بالتشبث بوجهة نظر خاصة، كتومة، محكمة. وفي سياق القصة تكتشف بأن المرء لايستطيع أن يعيش بتلك الطريقة. المرأة، التي كان يتعين عليه أن يوار يها عن الجستابو، لها تأثير في ذلك. انه يحمي نفسه بلعب الادوار: وهو لايجد سوى وسيلة الدفاع هذه. لكنه عندما يكون مع المرأة، يجد أن الادوار كلها قد أصبحت باطلة، وأن روحه صارت مكشوفة وعارية تحت الضوء، وتتملكه فجأة حاجة مسعورة للهرب من أدواره.

□ قد يساعدنا هذا في التوقف قليلا عند مسرحية غوته «فاوست» .. مفيستو، بالرغم من كل شيء، يعطي بطل غوته احساساً بالامان المطلوب، بينما يملك مفيستو هنا امكانية مدمرة تضاهي تلك الكامنة في ياغو وماكبث وريجان.. هل تتفق مع تصريح الجنرال في الفيلم بأن مفيستو هو «البطل القومي الالماني»، والتي يقولها بعد مشاهدته جروندجنز وهو يلعب دور مفيستو في انتاج متقن ومدروس، وبتمويل نازي، لمسرحية فاوست ؟

— لاينبغي أن تأخذ ذلك الحوار بجدية تامة. ينبغي، من جهة أخرى، أن تأخذ الشخصية ذاتها بجدية. الجنرال هو أيضاً ممثل يلعب دوراً. انه يتلفظ بأقوال كثيرة، حمقاء ولا معنى لها، لكي يبدو واسع المعرفة. تستطيع أن تقول بأن الالمان كانوا واقعين تحت أغواء، أو تضليل، الوعي المفيستوي. وهذا أيضاً ينطبق على أمم أخرى. الحيلة هي اعطاء الناس مظهراً خارجياً من الامان.

هذا الفيلم يتحدث، من ضمن أشياء أخرى، عن القابلية للاغواء .. وبالذات عند المثقفين. لكن هذا ينطبق أيضاً على كل شخص. فكل شخص، تقريباً، يقف — للاسف — في الزاوية منتظراً أن يتعرض للاغواء. وهناك احتمالان: اما أن يقبل، وبعد سنوات يقول: «آه، كم هو رهيب وبشع استسلامي للاغواء». واما أن يشعر بأن هذا ليس في صالحه، ويصرّح بنفس الكلام في نفس اللحظة.

مشكلة الامان، بالنسبة للمثقفين، هي أكبر من تلك التي تواجه أولئك الذين يعملون في الحقول أو المصانع. هؤلاء يتابعون، باحكام وبدقة، ماتفعله القوى المسيطرة: فهم يتأثرون بشكل مباشر بمكائد هذه القوى. وهم يعلمون، بالطبع، أن مصائرهم مرتبطة بهذه المكائد، وأن عليهم

الا تصال بها لكي يحصلوا على ماير يدون. أيضاً لابد أن يكونوا على وعي بالواقع الاقتصادي: من سيدفع لهم رواتبهم، مثلا. والاضعف بينهم سوف يسلك، دونما حذر، الطريق المحفوف بالمخاطر.. حتى لو كانت الخيانة، في هذه الحالة، ضرورية. هذه الديناميكية، المنطوية على الخيانة، ربما تبرز بقوة أكبر بين فئات معينة من المثقفين، كما هو مجسد في جروندجنز فالعلاقات الاجتماعية القائمة، بالنسبة لشخص كهذا، تعني الكثير. أكثر من أي شيء آخر.

التوق الى الامان والحماية في مرحلة النازية، كما في مرحلتنا المعاصرة، قد يبدو أكثر جلاء بين أفراد البورجوازية الصغيرة. فكم هو هائل ذعرهم عندما تتناقص حساباتهم في البنك،



استفان زابو

أو تختفي تماماً، أو عندما يسمعون بأن ارهابيين قد اختطفوا طائرة ما، عندئذ، يبدأون في الصراخ عالياً احتجاجاً على العالم الهيولي الذي يهينهم و يتحداهم. انهم يمارسون الضغوطات من أجل مجيء سلطة فاشية، قوية تثبت الاوضاع، وتضمن النظام في الشوارع، وتكرس القيم الاخلاقية. بمعنى آخر، العودة الى «الحياة النظيفة» كما في الماضي. هكذا كان الوضع في نهاية العشرينات. وليس مصادفة ان يتمكن هتلر من الاستيلاء على السلطة في تلك الازمنة المتقلبة. وهو لم يكن الشخص الوحيد المؤهل للاغواء وتضليل أمة باسرها، فالتاريخ قد خوّل شخصيات مماثلة للظهور في أماكن أخرى. ولسوء الحظ، فان ثمة اوضاع مشابهة في عصرنا الحاضر. هناك حنين، في

اجزاء عديدة من العالم، لظهور قادة يستطيعون تحقيق مثل هذا النوع المشوه، المتخلف، والخطير من «النظام».

هذه هي كيمياء الشر التي تقف خلف تفجر الانقلابات العسكرية. هذه هي سيكولوجيا الشر التي تقف خلف أولئك الذين، بغتة، يعتبرون أنفسهم آباء شعوبهم.

□ اعتقد أن هناك شيئاً تهكمياً في كون جروندجنز (أو هوفجن، كما يدعى في الفيلم)، هذه الدمية الواعية للاغواء الذي يمارسه مفيستو، قد كان في البداية ممثلا «بروليتاريا» يعمل مع فرقة مسرحية بريختيه..

ــ هي في الواقع فرقة عمالية، وليست بريختيه على وجه التحديد. عندما اخترت نموذجاً من عمل لبريخت يؤديه في الفيلم، فقد بدأ لي ذلك ملائماً من الوجهة التاريخية.

□ أقول تهكمياً لان الواقعية الجديدة، التي نجد ملامحها في أفلامك وفي أفلام شلوندورف و بعض المخرجين الاستراليين، هي ــ من نواحي عديدة ــ تعد ردة فعل ضد «البريختيه» التعليمية والطبيعية التي نجدها عند مخرجين سياسيين في مرحلة ما بعد ١٩٦٨، مثل جودار وفاسبندر. في لقائي مع شلوندورف، صرح بأنه قد تخلى عن مرحلته «البريختيه» الاولى بعد تعرفه على الواقعية الشعرية في مسرحيات شكسبير. غير أن هذا لايعني نفياً للوعي النقدي عند جودار وفاسبندر، وعلى نطاق أوسع، عند بريخت.. الذي هو شكسبيري جداً في مسرحيته «دائرة الطباشير القوقازية».

ــ أنا أيضاً أحمل شعوراً متناقضاً تجاه بريخت. لكن ينبغي أن أقول بأنني أحب بريخت كثيراً، ومعجب بمسرحياته الى حد كبير. لقد كان ذا تأثير فريد على المسرح في عصره، لكنه بالنسبة لي لم يكن وثناً. وفي فيلمي تجد ــ كما أشرت ــ شيئاً من النقد للناحية التعليمية الضيقة.

□ غالباً ماألاحظ بأن قوة بعض الافلام العظيمة ــ مثل اوجتسو لميزوجوشي، أو الوهم الكبير لرينوار، أو اكيرو لكوروساوا ــ تنبع من الطريقة التي تصور بها اللقطات الاخيرة للفيلم، حيث تحتشد معاً جدائل الرموز للفيلم. وقد شعرت بهذا في الخاتمة المبهرة في «مفيستو».

ــ أشكرك على هذا الاطراء الذي لاأعرف ان كنت جديراً به أم لا. ان سطوع الاضواء بشكل غامر، في نهاية الفيلم، قد يعني ادراك البطل المفاجىء بأن معاهدته مع الشيطان قد أوصلته الى الوضع، او النقطة، التى لايستطيع أن يميز فيها بين الواقع والدور. أو ربما ان الدور قد صار طاغياً بحيث لايجد وسيلة للخلاص من استبداده سوى بالهرب من المسرح. أو ربما هو مجرد السطوع المخيف للشر الذي يعميه عن الحقيقة في النهاية، تصبح الامور معقدة جداً بالنسبة له. من قبل، كانت تبدو أبسط، كان يستطيع أن ينسب شخصيته الى الدور الذي يتعين عليه أن يلعبه. كان يشعر بحاجة شديدة لان يحبه الآخرون، وقد عاش حياته من أجل أن يحرز النجاح والشهرة

فحسب، وعندما امتلكهما، اكتسحه فجأة كبر يت الاضواء المخيفة التى يسلطها عليه الجنرال من كل اتجاه..بجذل و بحماقة شيطانية.

□ أثناء عرض خاص للصحفيين، سمعت جون سيمون، الذي ابدى اعجابه بالفيلم، وهو ينتقد استئصالك لشذوذية جروندجنز الجنسية، المعروف عنها في الواقع، وكما جاءت في الرواية.

ـــ أنا الذي أخبرت سيمون عن هذا التغيير، وعندما بدا غير راض عن ذلك، سألته «هل ثمة علاقة ـــ بالضرورة ـــ بين شذوذية شخصية ما و بين تعاونها مع الناز يين؟». بالتأكيد لم أشعر بأنه يجب علي أن اقيم ذلك النوع من العلاقات التى تناولها فيسكونتي (في فيلمه الملاعين) بخصوص الناز ية والشذوذ الجنسي. اعتقد انه من الخطورة ـــ فيما يتعلق بفيلمي ـــ طرح المسألة على هذا النحو، ذلك لانني أردت من المتفرج أن يطابق بين شخصيته وشخصية بطل الفيلم، بالذات في فيلم سياسي كهذا، والذي هو عن نزعة سياسية صارت الآن مكروهة عالمياً.

الفيلم يستحضر لدى الجمهور المعاصر ذلك اللغز الرهيب عن التواطوء والتعاون. أردت أن استجوب الوعي الجماعي، أن أجعل الجمهور يتساءل: هل يمكن أن يرتكبوا نفس الخطأ، هل يمكن أن يخضعوا ـــ بنفس الطر يقة ـــ للشر؟

لبلوغ هذا الهدف، لابد أن نحسن اختيار البطل وندقق في طبيعته لئلا يحول الانتباه الى مجال آخر.

موضوع الشذوذ يبرز على المستوى السيكولوجي، ولا علاقة له باهتمامات الفيلم. في الرواية لانجد تركيزاً أو إشارة صريحة للشذوذ الجنسي. كلوس مان كان يسير في اتجاه مختلف، لبطله علاقة جنسية منحرفة مع راقصة زنجية، إذ كان يحصل على الا ثارة المازوشية بأن يجعلها تضر به بقسوة، وقررت أن اتجاهل ذلك في الفيلم حتى لااعطى المتفرج مبرراً ليقول «هذا الرجل يتعاون مع الناز يين لانه منحرف جنسياً، وبما انني لست منحرفاً، فانه يستحيل على أن اتعاون مع الناز يين».

إن شرور الناز ية لا تنشأ من الانحراف والشذوذ. الفاشية واللاسامية هما، جوهر ياً، نوع خاص من الانحراف. انحراف الروح. على المرء أن يظهر هذا الرعب الكلي الناجم عن تشو يه الروح البشر ية، و بالتالي يجب أن تتصل بالمتفرج «السوي»، الحساس جداً إزاء هذا النوع من التشو يه، وأن تجعله يتطابق مع الشخصية لكي تحقق الهدف الذي تر يده.

□ لكن بطلك ليس شخصاً عادياً، انه ممثل..

ـــ لا أستطيع أن اقول انه ليس نموذجياً لانه مجرد ممثل. ان أهم شيء، بالنسبة له، هو أن يحرز النجاح كل الوقت، مهما كان الثمن. انه موهوب في تكييف نفسه مع أوضاع وحالات لايمكن التنبوء بها. لكن، الا يوجد العديد من الافراد الذين يشبهونه في طبيعته وطموحاته، رغم أنهم ليسوا ممثلين محترفين؟

بالنسبة للممثل، لاشك أن للشهرة اشعاع خاص. لكن السلوك الاخلاقي هو عام: لاينبغي أن تتخلى عن كل شيء من اجل النجاح.

وعد البكاء الجميل

(١)

تجربة الكتابة الخاصة قد سبقت لدى الكثير مما نشر وعرفه القارىء فقد نشرت قبل (بداياتي في القصة والتي لا تزال) بعض المحاولات الشعرية تحت اسم مستعار وحين اكتشفت عدم القدرة على الافصاح بل وعدم القدرة على التوصيل من خلال شروط الشعر الكثيرة وجدت نفسي أكتب شيئاً يشبه الحكاية.

(٢)

أحسست بشعور جميل وأخاذ يتملكني عند كتابة القصة بل انني أصل في أحيان كثيرة الى مرحلة من مراحل الانتشاء في الكتابة. الكتابة رقصة جميلة ورائعة قد تشبه الكثير من الرقصات الاخرى لكنك تدخل فيها ايقاعاً خاصاً لك وتفرح عندما تشاهد الآخرين ينظرون اليك وأنت ترقص، أقصد وأنت تكتب، فيتصل هذا الشعور اليهم، الى قلوبهم، الى أفكارهم.

(٣)

أنا لم أصادف القصة فجأة لآخذها بيدها الى الداخل. كان ولا يزال بيني وبينها موعد جميل أمل أن يتحقق وربما أن التوق لهذا الموعد هو الذي خلق لدي هذه المحاولات.

(٤)

عوامل كثيرة كانت تعتمل فكانت القصة بمثابة الصرخة التي أصرخ بها قد تصل للآخرين ربما ليس بالدرجة التي أتصور لكنها لم تكن صرخة أقصد بها التنبيه بوجودي ولكن لأن لدي ما

أقوله وما أعانيه لا على اعتبار الفردية بل لأن همي هو جزء من هموم هذا الانسان فرحه وخيبته وانتصاره وهزيمته ردود فعله اليومية تجاه كل شيء بدءاً من حروف الهجاء التي يتعلمها ومروراً بكل شيء تمر مرحلة لا أعرف مداها أدركت من خلالها ان للقصة الدور الذي يستطيع أن يستفزك يحرك فيك معنى من المعاني وأن القصة (التسلية) لم يعد لها المغزى بل ولم يعد لها هدفاً أعرف أن القصة في داخلها شخص ثالث يعطيها بعداً جميلا اذا اعتبرنا شخصية الكاتب وشخصية القصة كجسد متكامل أو هو ما يراه الكاتب الشخص الثالث هو القارىء هو الناقد هو كل هؤلاء فقد يكشف لك القارىء أو الناقد بعداً جديداً وهو ينقص أو يسيل من لوحتك لوناً زائداً ليعطي المعنى الحقيقي للمعاناة والمعنى الحقيقي للفن الذي تريده أو تصبو اليه .. الفن الحقيقي الآن هو التعب لكل الاطراف لان في ذلك معنى للخلق والابتكار والتجديد ..

(٥)

علينا أن نجرب الكثير من الانماط والتجارب القصصية فالقصة عالم مدهش أدخلت عليه تجارب الكاميرا العادية والسينمائية الكثير من المؤثرات التي يستطيع الكاتب أن يستخدمها في الكتابة

(٦)

في الناحية الابداعية آؤمن ايماناً منقطع النظير بأنك يجب الا تكتب الا حين ترجك الكتابة حين يصل بك الحال الى البكاء الجميل.. خذ قلمك.. أطلقه حصاناً شرساً جموحاً.

(٧)

ان تجربتنا لازالت في أول الطريق ولكي ننجح فعلينا أن نعرف القدرات والمواهب التي نملكها ونسعى الى زيادتها وصقلها.. هناك تجارب روائية وأفكار لازالت قيد التنفيذ الا اني شخصياً أشعر بشيء من الرهبة تجاه ذلك.

(٨)

القصة القصيرة على قدر الصعوبة التي يتطلبها فن القصة القصيرة من قدرة على التكيف والقدرة على الايحاء للقارىء أو صدم القارىء مرة لاعادة القراءة لتشرق في ذهنه أمور كثيرة الا انها تستطيع أن تهرب من محاذير الرواية بالرمز حينا و بقدرتها على ادخال الحوار الداخلي واضاءة الماضي الخ كل تكنيك القصة أن صح التعبير وربما ان القصة القصيرة تكتب في حالة نفسية بالغة التوتر الفني الا أن العمل الروائي يتطلب المزيد من التجربة الانسانية العريضة يتطلب الكثير من الوضوح اللازم يتطلب المزيد من التخطيط وهذا لا يعني بطبيعة الحال أن تخلو الرواية من هذه القدرات التي تملكها القصة القصيرة بل أن ذلك يمنح الرواية بعداً فنياً جميلا.

محمد علوان

الرياض — الجزيرة ــ ٣١ أكتوبر ٨٣

في العالم لكي أكتب

(١)

ان قصتي هي محاولة للخروج من مأزق ذاتي أعيشه و يتخلص في الحوار الدائم بين داخلي وخارجي. القصة القصيرة بالنسبة لي بدأت منذ دفاتر المدرسة، منذ سوق الصناع ومكتبة المدرسة العزيزية بحائل أول ما تعرفت على قصص بعض الكتاب المصريين، صحيح انني في تلك الفترة كنت أحمل مفهوماً للتكنيك القصصي أختلف الآن، ولكنني الآن أرى ان قصتي هي حلمي المستمر والدائم، هي محاولتي للوصول الى تعبير شامل عن ذاتي باعتبار انني آمنت — غير متأخر — بأن نقل الذات الى القارىء هو أهم ما يريد المبدع أن يقوله.

(٢)

أما بالنسبة للتطور، فتسبقه فترة توقفت فيها عن القراءة والكتابة لانني وصلت الى مرحلة من عام ١٩٧٥ تقريباً، آمنت فيها بعدم جدوى الكتابة بأي شكل من الاشكال. كان ثمة هاجس داخلي بأن الكتابة لن تغير شيئاً لا من واقعي الشخصي ولا من الواقع العام، ربما شارك في هذه القناعة احساسي بأن الفن القصصي، وحتى الشعر الشعبي، توقف عند حد معين، فلم تعد هناك فتوحات أخرى في مجال الابداعات، وربما يكون هذا عائداً الى قلة قنوات الاتصال في الثقافة العربية في بلادنا.

بعد هذه الفترة بسنتين أو أكثر، أحسست بأن القيمة الحقيقية لوجودي بالذات تكمن في الكتابة، أي ما أقوله بالضبط هو أنني أحسست بأن عملي الاساسي هو الكتابة، وكتابة القصة بالذات.

(٣)

كتابتي للشعر سبقت كتابتي للقصة، ولكنني أسميه شعراً تجاوزاً، فقد كنت أكتب الشعر الموزون المقفى متأثراً بدراستي في المدرسة المتوسطة واكتشفت بعد فترة انني لن أستطيع أن أكتب شعراً. أيضاً وأعيد مرة أخرى أن الكتابات المبكرة في الشعر سببت لي احباطاً كبيراً من حيث أن الفترة التي بدأت فيها القراءة لم تكن تتوفر لدينا مجموعة لاعمال الشعراء العرب المحدثين بعكس ما كانت عليه القصة. هذا في البداية، ومنذ أن كتبت القصة توقفت تماماً عن كتابة الشعر.

(٤)

حين عدت الى كتابتها فوجئت بمسألة الغموض والوضوح في الفنون عموماً، وقد طرحت هذه المسألة محلياً وبشكل شرس .. ولقد كنت أعيش تحت وهم أن الشعر قادر على التحريك، باعتبار أن الفنون الادبية والتشكيلية في هذا الزمن لا تستطيع أن تقدم للمواطن العربي فعلا آنياً، وأعترف ان هذا كان فهماً خاطئاً تماماً للفن ولدور الفن، الى درجة أنني تخيلت ان الشعر من الممكن أن يغير من الواقع العربي، وأن يقلل من هزائمه وانكساراته .. ربما كنت متأثراً بشعر المقاومة الفلسطينية حتى جاءت مرحلة اكتشفت فيها أيضاً أن الشعر لا يمكن أن يفعل شيئاً بمعزل عن وعي المواطن العربي، ولذلك أحسست ان ماكتبته من شعر كان مجرد رد فعل لاحساسي بأن قصصي كانت غامضة، وهذا كان احباطاً واجهته بقسوة، وخاصة بعد صدور مجموعتي القصصية الاولى.

(٥)

لقد أحسست انني وجدت في هذا العالم لكي أكتب .. أكتب فقط. ولا شك انني حين أفرغ من الكتابة أفكر في القارىء وأتمنى في هذه اللحظة أن تصل بعض كلماتي الى القارىء، ربما هذا ليرضي بعض النرجسية التي يحملها الفنان، ولكني حين أكتب أكون مفرغاً تماماً من أية محتويات استقطابية.

أنا أكتب لكي أكتب، ومأساتي الحقيقية انني أعيش تناقضاً حاداً بين داخلي وبين خارجي، فأنا أحس بأنني أنكسر بدون الفن وأنتصر بالفن.

(٦)

لانني رغم صعوبة القصة القصيرة ــ اكتشفت انها تلبي لدي الكثير من رغباتي فالقصة عالم حافل بالعديد من التداخلات، وأنا بطبعي شخص متداخل، أنا شخص متشابك، واللغة لا تهمني كناحية لغوية أو مفردية، ولكنها تهمني كايحاء.

جارالله الحميد

الرياض اليمامة ــ ٢٨/ ٩/ ٨٣